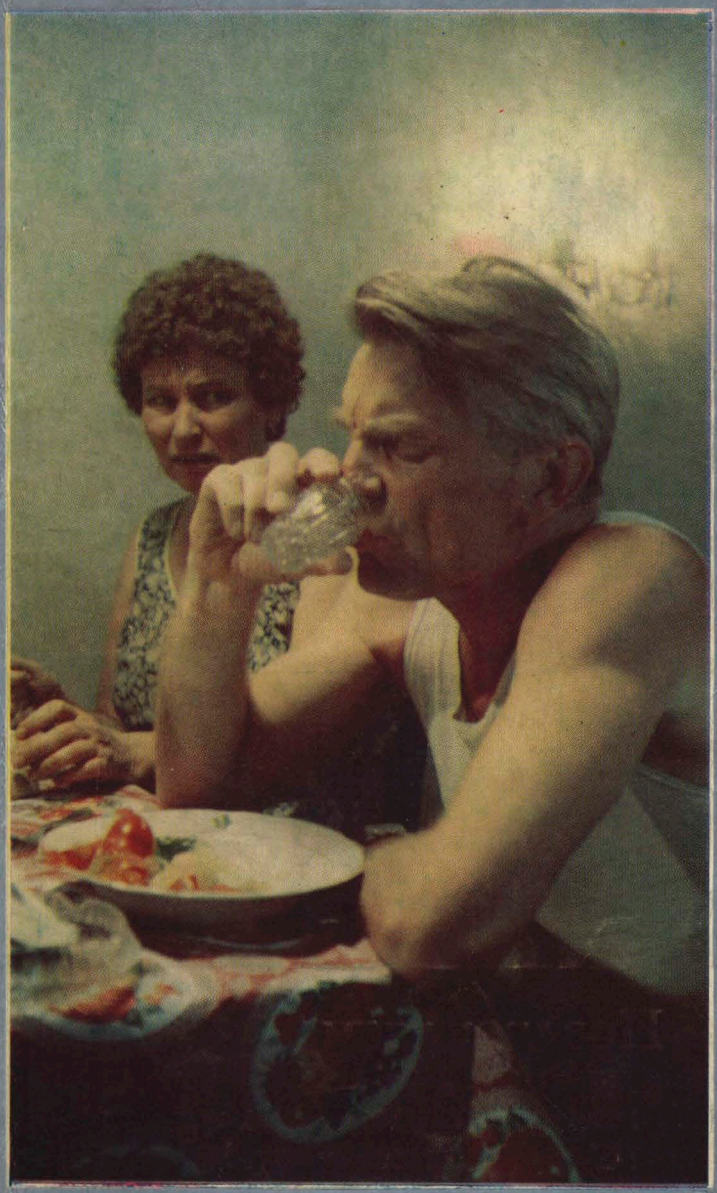
ISSN 0130—6405

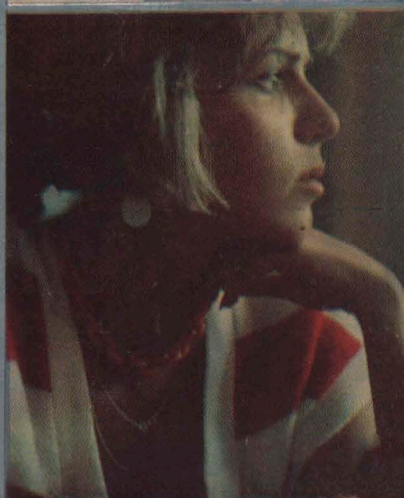
ИСКУССТВО КИНО

1988 8

«Маленькая Вера» — анатомический портрет времени.



Фильм, вызвавший резкие споры, выходит в прокат.



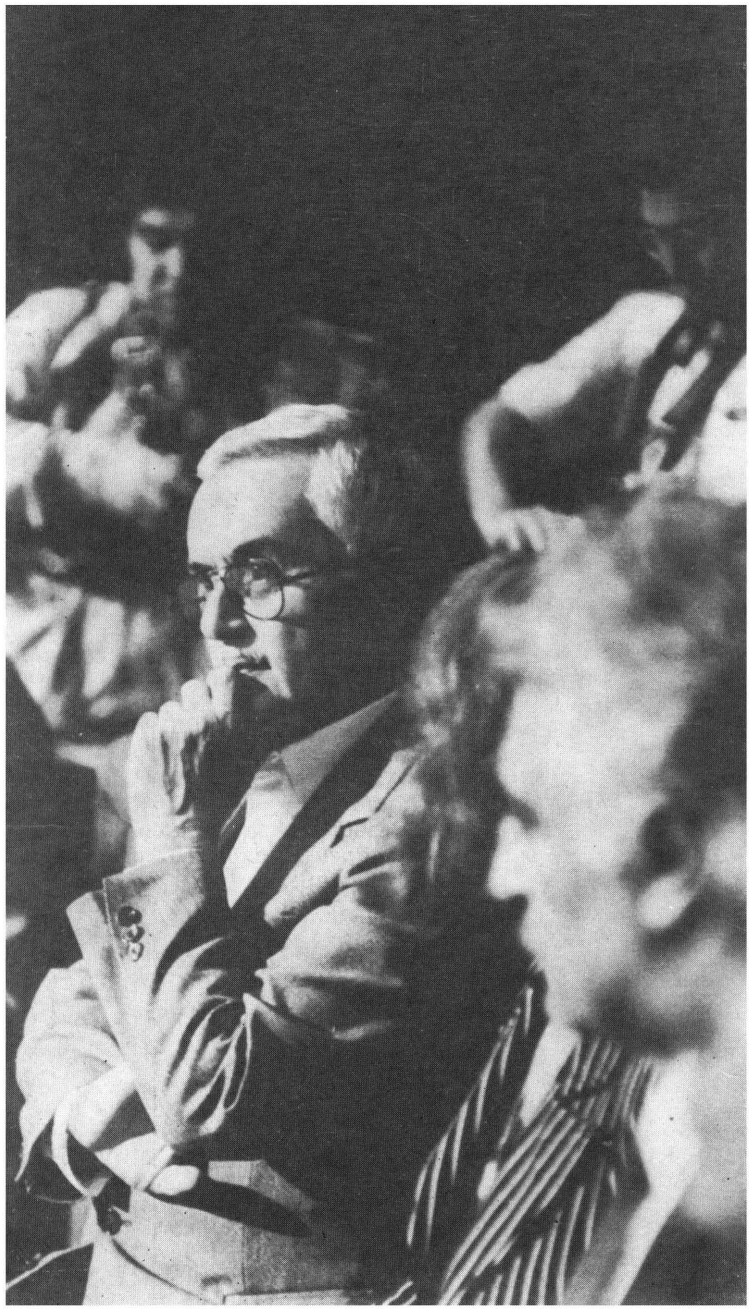


Фото И. Гневашева

Поздравляем

народного артиста СССР
режиссера Тенгиза Евгеньевича Абуладзе
с присуждением Ленинской премии 1988 года
за трилогию художественных фильмов
«Мольба», «Древо желания», «Покаяние»
производства киностудии «Грузия-фильм»

ИСКУССТВО КИНО 8/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

Новая модель кинематографа
3 *В. Досталь.* Переходный возраст модели
9 *В. Синельников.* Иркутская трагедия
Свободная тема
17 *Юнна Мориц.* Нужна «слышность»!
23 *Инна Соловьева.* Страсти под вязом и вяз

Кинематограф 80-х. Дневник

Необязательные заметки
32 *Александр Бовин.* В защиту политического кино
Разборы и размышления
35 *Андрей Плахов.* Покушение на миф
Точка зрения
39 *А. Самсонов.* Сегодня так нельзя
Разборы и размышления
46 *А. Тимофеевский.* В самом нежном саване
53 *К. Рудницкий.* Без околичностей

Точка зрения
58 *Б. Павленок.* Только работа...

Теория, история

76 «...на суд общественности...»
Лаборатория
91 *Владимир Гусев.* Природа видеоизображения и неигровое кино
Иллюзион
103 *Александр Трошин.* «Пядь земли»
106 *Рена Яловецкая.* «Луизианская история»

Памяти товарища

109 Г. С. Малян

За рубежом

Интервью «ИК»
111 *Милош Форман:* «История должна быть рассказана интересно»
На нашем экране
114 *Л. Карахан.* Американская история...
119 *В. Михалкович.* Бунт конформиста
123 *Л. Аннинский.* Дух летящий и дух мостящий

На фестивальных орбитах
127 *А. Симонов.* Взгляд из Лейпцига на фестиваль, которого пока нет...
133 *Нина Игнатьева.* 80 часов в кинозале
142 *Т. Ветрова.* Под знаком воспоминаний

Сценарий

148 *Е. Евтушенко.* Конец мушкетеров
175 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки:
кадры из фильма «Маленькая Вера» (режиссер В. Пичул, киностудия имени М. Горького)
Фото Е. Любинского
На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «Большое поколение» режиссера Ференца Андраша (Венгрия)

Оформление
Остольской Н. В.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

In this issue:
Talk with General director of "Mosfilm" Vladimir Dostal (**p. 3**)
Irkutsk' tragedy (**p. 9**)
Two opinions about film "Group Of Comrades" (**pp. 17, 23**)
Notes about modern political cinema (**p. 32**)
Reviews of the films "Coming Home" (**p. 35**), "Assa" (**p. 46**),
"Once There Lived Shishlov" (**p. 53**)
On Yury Ozerov film script "Stalingrad" (**p. 39**)
Talk with former assistant chief of Goskino of the USSR Boris Pavlyonok (**p. 58**)
Materials on Sergey Eisenstein' film "Bezhin Lug" (**p. 76**)
Video in non-fiction cinema (**p. 91**)
"Illusion":
"Talpalatnyi föld" (Hungary; **p. 103**) and
"Louiziana Story" (USA; **p. 106**).
Milos Forman (**p. 111**)
Review of the films "One Flew Over the Cuckoo's Nest" (**p. 114**);
"Ragtime" (**p. 119**);
"Amadeus" (**p. 123**).
West Berlin Film Festival-88 (**p. 133**).
Habana Film Festival-87 (**p. 142**).
Film script by Yevgeny Yevtushenko "The End of Musketeers" (**p. 148**).
Filmography (**p. 175**).

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 26.05.88
Подп. к печати 06.07.88 А07689
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 54 000. Заказ 1344
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

Новая модель кинематографа

В. Досталь,
генеральный директор киностудии «Мосфильм»

Переходный возраст модели

Беседу ведет Дая Смирнова

Дая Смирнова. Владимир Николаевич, если я напомню читателям, что киностудия «Мосфильм» — флагман советского кинопроизводства, вы не станете возражать?

Владимир Досталь. Не стал бы, но в последнее время «Мосфильм» больше всего ругали, так что производственное флагманство еще надо будет подтвердить творческим — нашими новыми картинами. Наша студия крупнейшая в стране и неплохо оснащена, но только по сравнению с другими отечественными студиями. Полного удовлетворения своей технической базой мы, конечно, испытывать не можем.

Д. Смирнова. Раздаются разные голоса, одни говорят, что студии не хватает мощностей, другие говорят, что студия не использует имеющиеся мощности. Что есть истина?

В. Досталь. И те, и другие правы, поскольку мощность мощности — рознь. У нас недостаток производственных помещений, особенно для перезаписи фильмов, у нас нет лишней машины, но зато избыток осветительной и съемочной аппаратуры. Хозрасчет, надеюсь, все поставит на место.

Д. Смирнова. Вы не перешли на хозрасчет с 1 января нынешнего года?

В. Досталь. Мы — непроизводственная сфера и должны перейти с 1 января 1989 года, но планируем сделать это с 1 июля 1988 года, пораньше, чтобы иметь какой-то люфт для притирки к новым условиям хозяйствования в оставшиеся два с половиной года пятилетки. Все документы по переходу представлены в Комиссию по усовершенствованию управления, планирования и хозяйственного механизма, хотя это было очень непростым делом — месяца четыре ушло на подсчеты.

Д. Смирнова. Судя по прессе, основной драматизм в разных сферах концентрируется вокруг экономических нормативов, берущихся порой «с потолка»...

В. Досталь. Наши нормативы обоснованы, потому что потребности и затраты нашего производства давно всем известны. Существует валовый сбор...

Д. Смирнова. Сегодня при слове «вал» принято вздрагивать.

В. Досталь. И тем не менее в кино этот показатель остается главенствующим. Для нас всегда актуально то, что зритель вынул из своих кошельков и отдал в кассу кинотеатра. Наши нормативы обоснованы.

Д. Смирнова. И достаточно стабильны?

В. Досталь. Они создаются и утверждаются на пять лет.

Д. Смирнова. На встрече коллектива «Мосфильма» с правлением студии поднимались вопросы экономического неравенства. Шел, например, бурный разговор о системе премиальной оплаты. Мы в последнее время не перестаем удивляться и недоумевать перед привычными нелепостями собственного прошлого. Почему действительно долгие годы аппарату платят 50-процентную премию, а группам — 25-процентную.

В. Досталь. Элемент несправедливости, безусловно, существует, все

сразу не охватишь. Разрешена премия до 50 процентов за выполнение тех или иных показателей, но ведь нужны средства, из которых платить. Начальникам отделов, аппарату студии мы платим из надбавки за качество, а в съемочных группах есть фиксированная сумма премии, заложенная в смету. Даже если состав группы, подготовительный или монтажно-тонировочный период увеличиваются, сумма, не меняясь, делится на всех. Люди работают больше, а получают меньше.

Д. Смирнова. Худруки и коллектив, очевидно, праведно вопрошали: «Кто делает фильм — группа или аппарат?» Речь шла о коэффициенте трудового участия.

В. Досталь. Но это уже терминология из области коллективного подряда, за который они же браться пока опасаются. Увеличение оплаты труда кинематографистов зависит от финансового состояния всего кинематографа и — шире — всей страны. Нельзя все время говорить: «Дайте!» Когда увяжем цифры зрительского успеха с потребностями и способностями кино, тогда можно будет говорить конкретней.

Д. Смирнова. И вопрос о заранее запланированных премиях будет рассмотрен с позиций здравого смысла... Мы все понимаем, что стремление к материальному благополучию в обозримом будущем не уйдет с повестки дня, но мне показалось, что разговоров о деньгах на нашем собрании было слишком много и что велись они в позавчерашнем стиле — не так, как следовало бы объясняться в эпоху, когда меняется не только логика, но и сама концепция хозяйственной жизни. Не хочу, чтобы это показалось комплиментом, но только два новых худрука и вы отвечали на вопросы в сегодняшнем духе. На очередной вопрос о материальном вознаграждении вы ответили: «А ваша картина сколько зрителей собрала? Девятьсот тысяч? Так чего вы хотите?»

В. Досталь. Что такое хозрасчет? Хотим мы или не хотим, жить нам придется только на то, что заработаем. Вопросы были позавчерашние, потому что накапливались годами, и в одночасье их не решишь. Но есть и другая сторона — новые условия требуют учебы, чтобы говорить на языке сегодняшней экономической политики. Раньше мы как жили — дважды два семь, делим на три, получаем восемь. Настает время, когда дважды два — только четыре.

Д. Смирнова. Вы уже знаете, как группе работать с дохода, если он будет неизвестно когда и неизвестно какой?

В. Досталь. А как работала чухраевская студия? Это на первом этапе трудно, пока процесс не вошел в цикл. Дальше все образуется само собой. В основном атмосфера сейчас накаляется от неточной информации.

Д. Смирнова. Достаточно ли компетентны уважаемые представители технических служб, чтобы иметь право решающего голоса во всех вопросах творческой организации?

В. Досталь. От повара зависит, чтобы творческая группа могла без отвращения есть то, что подается в студийной столовой. Если не работает кондишен в павильоне, задыхается актер. Роль шофера, особенно в экспедиции, не стоит и объяснять. Так обстоят дела с компетенцией. Мы настаиваем на безусловной первостепенности творчества, мы говорим, что техническая база будет совершенствоваться на средства, полученные от творчества, и при этом мы практически стремимся к единению, к нацеленности всего коллектива на конечный результат — достойное произведение киноискусства.

Д. Смирнова. Но вот вопрос из зала — от технической службы: «Почему нарушена новая модель, почему творческий коллектив не отделен от технической базы?»

В. Досталь. Модель не нарушена, она вводится поэтапно. Именно в реа-

лизации модели заключается наша перестройка, но о результатах говорить пока рано. С V съезда кинематографистов до мая 1987 года, когда я приступил к исполнению обязанностей генерального директора, прошло больше года. Время было потрачено на теоретическую работу, необходимую, очень полезную, но несколько затянувшуюся, на мой взгляд. Дальше тянуть было нельзя. Мы обсудили программы и выбрали художественных руководителей десяти объединений, затем утвердили их на секретариате Союза кинематографистов и коллегии Госкино СССР...

Д. Смирнова. Четыре из десяти — новые.

В. Досталь. В июне 1987 года все худруки приступили к работе, а если бы мы еще медлили, вся пятилетка ушла бы на раскачку и разговоры. Мы создали правление студии из семнадцати человек. Прежний малоуправляемый и малоэффективный худсовет — шестьдесят человек — расформирован, буквально на первом заседании правление обсудило проблемы переходного периода до середины 1991 года и почти на каждом следующем заседании занимались темпланом. В 1991 году худруки будут отчитываться и переизбираться на новую пятилетку.

Д. Смирнова. И все-таки в переходный период вы работаете по разработанному проекту или приходится импровизировать?

В. Досталь. В основных позициях мы идем по модели. Внесли какие-то коррективы на ситуацию внутри студии. Допустим, в модели предполагалось — и предполагается — разделение студий и отделение их от кинобазы, кинофабрики, но мы пришли к выводу, что пока для разделения у нас нет достаточных финансовых оснований.

Д. Смирнова. При стабильном финансовом положении студии? Какие же они — достаточные основания?

В. Досталь. На сегодняшний день можно было бы войти в соответствующие инстанции, получить соответствующие разрешения, открыть счета в банке, разделить равномерно какие-то уставные фонды, но мы считаем, что, не проверив экономически всю эту самостоятельность, так делать опасно. Пока мы ввели субсчета в объединениях. Работая на один котел, объединения будут следить за своими субсчетами, и мы не теоретически, а фактически узнаем результат работы каждого. Мы хотим отработать и проверить хозрасчетные отношения внутри студии. Резкое разделение преждевременно.

Д. Смирнова. Попросту говоря, все боятся?

В. Досталь. Проявляем осторожность, учитывая сложность новых отношений и, скажем так, сложность картин. Если одно объединение придет ко мне с «Ермаком», а другое — с «Без свидетелей», кого я возьму на поруки?

Д. Смирнова. Очевидно, «Без свидетелей».

В. Досталь. Правильно, я лучше наберу десять таких картин, чем одного «Ермака».

Д. Смирнова. Хорошо, что здесь нет ярых поклонников исторического жанра... Это жестоко...

В. Досталь. Если мы самостоятельны и действует Закон о предприятии, кто нас может заставить взять то, что невыгодно нашему производству?

Д. Смирнова. Ну, может быть, зритель, к кошельку которого вы проявляете нескрываемый интерес. Не думаю, что американские продюсеры вкладывают в фильмы миллионы по неосторожности...

Значит, вы хотите проверить на деле, что даст самостоятельность объединений. Но она — истинная?

В. Досталь. Программа 1989 года полностью формируется ими. Они заявляют свои пожелания. Мы отказались от обязательного заполнения тематических рубрик, от волюнтаристского планирования, от запретов в сфере исследования острых проблем, болевых точек жизни общества. Глав-

ная редакция координирует программы, предотвращает повторы. Объединения сами выбирают драматурга, режиссера, оператора, художника. У них все права — у худрука и худсовета объединения. Скажем, был такой случай. Худрук говорит: «Хочу взять такого-то режиссера». Правление единодушно высказалось против. Если бы он сказал: «Все равно беру»,— мы бы не могли запретить. Нет у нас таких полномочий, таких устаревших функций.

Д. Смирнова. И что же худрук?

В. Досталь. Подумал и отказался от режиссера, поверил нам. Понял, что правление не меньше, чем он, заинтересовано в хороших режиссерах...

Д. Смирнова. Между объединениями разделен старый сценарный портфель. Это ведь не самостоятельность?

В. Досталь. Только на 1988 год. У всех у нас единственная забота — увидеть хороший конечный результат, качественный, с точки зрения искусства, и обладающий зрительским потенциалом. Хотите спросить, как мы относимся к грани между зрительским потенциалом и коммерциализацией?

Д. Смирнова. Я знаю, что сегодня все очень озабочены соблюдением этого тонкого баланса. И объединения — в первую очередь.

В. Досталь. И уже сейчас каждое объединение думает о кассе, об одной-двух картинах, способных пополнить ее.

Д. Смирнова. Западных продюсеров весьма тонизирует возможность обанкротиться. А ваши могут прогореть?

В. Досталь. В принципе это возможная ситуация. И пока еще одна причина нашего отказа от раздела. Когда котел общий, правление может, глядя в субсчет, просто сказать: «В начале 1989 года вы были бы уже несостоятельны, но продолжали работать, поскольку мы вас содержали. Если бы вы были абсолютно самостоятельны, то уже прибегли бы к кредиторам». У нас сейчас Хуциев отстает на 2000 метров, то есть это объединение уже не получало бы зарплату, но пока такая тяжесть распределяется на всех.

Д. Смирнова. Очевидно, перед объединением рано или поздно встанет вопрос об уникальности режиссерских манер и необходимости с этим считаться. Но вопрос в другом — если в принципе возможно, что неспешно работающие живут за счет работающих интенсивно, значит, все по-старому, ничего не изменилось?

В. Досталь. В переходном периоде — да. Пока по-старому, но по субсчетам мы видим, чего ждать от каждого объединения. В конце 1990 года мы сможем с цифрами в руках решать, разъединяться или нет. Кто-то скажет: «Ребята, мне надоело вас кормить». Для кого-то встанет вопрос о расформировании, и объединение будет расформировано, то есть — прогорит. Но пока мы не хотим давать кому бы то ни было возможность обанкротиться сразу.

Д. Смирнова. Щадящий режим для переходного возраста?

В. Досталь. Если угодно. Все вышеперечисленное и породило разговор о том, что мы внедряем неточную модель. Кстати, мосфильмовский принцип неразделения поддержали все студии. Сегодня не нашлось худрука, который кричал бы: «Отделяюсь — и все!» Полагаю, что у нас — разумный подход к внедрению модели. Мы проверяем принципы модели на реальной основе. Но вот творческая самостоятельность внедрена впрямую. Это наше безусловное достижение в свете решений V съезда кинематографистов.

Д. Смирнова. Если допустить возможность неуспеха в каких-то параметрах перестройки кино, они будут списываться на несовершенство модели или на «родимые пятна»?

В. Досталь. Главное — найти людей, способных списывать неудачи на собственные ошибки и промахи.

Д. Смирнова. Некоторые ощущают

тоску по радикальности реформы, а вы верите в эволюционный прогресс, в перерастание?

В. Досталь. Реформа радикальна, революционна. Я вижу, что у нее много противников, это другое дело. Нельзя надеяться, что все произойдет само по себе. Думаю, что в полной мере новая модель кинематографа проявит себя лишь в следующей пятилетке. Только тогда может окристаллизоваться идеальный вариант.

Д. Смирнова. Значит, для успеха перестройки нужны только усилия и время?

В. Досталь. Большие усилия и некоторое время.

Д. Смирнова. Вы не обнаружили задач, в возможность решения которых трудно поверить?

В. Досталь. Считаю, что все начинания — и в стране, и в кино — в тенденции верны. Дело в терпении и перестройке умов. Надо работать с разумной корректировкой на специфику кино.

Д. Смирнова. Кстати, о специфике. В этой беседе еще не прозвучало главное слово — талант, без которого в искусстве кино вообще ничего не будет, кроме использованной пленки, какого бы качества она, наконец, ни достигла.

В. Досталь. Таланта и талантов хватит. Надо только относиться к ним не так бесхозно, как относились раньше, чтобы одаренный режиссер снимал одну картину в пять лет, пробивной ремесленник штамповал за тот же срок две-три.

Д. Смирнова. Как будут решаться болезненные проблемы творческого резерва?

В. Досталь. Есть несколько подходов к этому вопросу — аттестация и переизбрание, вывод за штат, чистая рыночная конкуренция. Встают юридические, правовые, социальные вопросы. Надо узаконить переаттестацию как метод регулирования. Пока на «Ленфильме» прошел первый тур в порядке эксперимента. «Мосфильм» только представил свои предложения. Нам это сейчас крайне необходимо — иметь возможность на законном основании предложить людям переменить профессию. У нас кадровое перенасыщение разного порядка, 150—160 человек обычно бывают в простое. Примерно тридцати режиссерам худсоветы объединений не дадут постановки. Проблема проблем.

Д. Смирнова. Что будет с киноактерами?

В. Досталь. Театр киноактера преобразован в театрально-концертный комплекс с разветвлением деятельности и в сферу видео, и в сферу кинопроизводства, и в киноконцертные программы. Состоялись выборы художественного руководителя, но никто не набрал положенных пятидесяти одного процента голосов. Думаю, что в таком сложном коллективе, насчитывающем более двухсот тридцати человек, это не удалось бы и Константину Сергеевичу Станиславскому. Поскольку Вячеслав Спесивцев набрал наибольшее количество голосов по сравнению с другими претендентами, правление назначило его на должность худрука. Комплекс переходит на новые условия работы. О каких бы то ни было прогнозах относительно его успехов речь пока идти не может. Время покажет, хозрасчет покажет. В целом решение большой и сложной киноактерской проблемы надо начинать с решения вопросов подготовки кадров во ВГИКе.

Д. Смирнова. В условиях хозрасчета вам надо будет не только платить зарплату избыточному кадровому составу, но и платить государству за трудовые ресурсы?

В. Досталь. А как же — полтора миллиона рублей за пятитысячный коллектив, но в связи с трудоемкостью нашего производства мы просим снизить плату за трудовые ресурсы. У нас нет поточных линий, станков и т. д. Около 50 процентов всего объема производства у нас — фонд заработной платы.

Д. Смирнова. Что и кому еще вы должны отчислять?

В. Досталь. Десять процентов — в Госкино, около десяти — в госбюджет.

Д. Смирнова. Десять процентов на содержание Госкино?

В. Досталь. Госкино еще должно думать, на что будут существовать национальные кинематографии, республиканские студии. Здесь по «Мосфильму» мерить нельзя.

Д. Смирнова. Может быть, они, как все, должны ставить хорошие фильмы? Впрочем, речь идет о «Мосфильме». Как будет жить студия?

В. Досталь. Мы просим около шестнадцати процентов своего валового сбора, а на других студиях должны просить восемьдесят-девяносто процентов, а некоторым не хватит на прожиточный минимум и ста процентов их валового сбора. Может быть, нам предложат увеличить отчисления в какой-то централизованный фонд, чтобы дотировать республики.

Д. Смирнова. Но вы, конечно, не сможете сказать, как кто-нибудь из ваших худруков в ближайшем будущем: «Ребята, мне надоело вас кормить»?

В. Досталь. Конечно, нет. Помогать все равно необходимо.

Д. Смирнова. Вашего дохода на все хватит?

В. Досталь. Чистая прибыль от наших картин — около двадцати пяти миллионов рублей; в год мы хотим получать восемнадцать-девятнадцать миллионов своей прибыли. Сегодня имеем два — два с половиной миллиона. Сейчас мы делаем сорок две картины, собираемся делать сорок пять.

Д. Смирнова. Зачем?

В. Досталь. У нас десять экранных кинообъединений. Хотим поставить их в равные условия — по пять картин.

Д. Смирнова. А если у объединения только четыре хороших сценария?

В. Досталь. Меньше они могут снимать, это их воля, а больше нельзя. Можно пятью картинами собрать десять миллионов зрителей, а двумя собрать пятьдесят миллионов.

Д. Смирнова. Вы будете держать свои кинотеатры?

В. Досталь. Возможно, но это далекое будущее.

Д. Смирнова. В производственной сфере госзаказ — порой едва ли не стопроцентный — душит реформу. Как с этим в кино?

В. Досталь. Сейчас фильмов по госзаказу примерно двадцать процентов. У нас с этим проблем не будет, наоборот, в связи с привлекательностью льготных условий наметится тенденция к увеличению заказов Госкино.

Д. Смирнова. У меня есть деликатный вопрос. Речь идет о статье «Наши tvorcheskie планы» из журнала «Огонек». Мы как-то привыкли к разрозненным сообщениям о зарубежных командировках наших режиссеров и творческих групп, о сотрудничестве с зарубежными фирмами, но в концентрированном виде это производит впечатление и даже заставляет вспомнить термин «утечка мозгов». Как вы к этому относитесь.

В. Досталь. При всем уважении к журналу «Огонек» и его материалам считаю, что данная статья не продумана и даже вредна. Если ездят, чтобы походить по магазинам, это плохо, и объяснять здесь нечего. Но нам надо выводить свое кино на зарубежного зрителя. Если отца Павла Власова сыграет Волонте, этот фильм будет смотреть большее количество зрителей. И вообще, не сотрудничать с Западом мы больше не можем, вопрос только в том, чтобы преследовались и достигались творческие цели.

Д. Смирнова. Прошу вас — назначьте, пожалуйста, дату следующего интервью, в котором вы расскажете о большом успехе перестройки на «Мосфильме».

В. Досталь. Вторая половина 1989 года.

Д. Смирнова. Спасибо. Подождем.

В. Синельников

Иркутская трагедия

В тот день я вошел в Союз кинематографистов СССР до начала рабочего дня. Ночная дежурная кинулась навстречу с лицом, белее листка бумаги, который мне протянула. Я прочитал, и у меня тоже кровь отхлынула. В телеграмме из Иркутска первый секретарь местного отделения союза Евгений Корзун сообщал, что, совершив акт самосожжения, покончил с собой оператор Иркутского телевидения, что телережиссер находится в реанимации, телекорреспондент — в тяжелейшем состоянии...

Все это случилось сразу же после пленума Союза кинематографистов, посвященного давно назревшим и более двадцати лет не обсуждавшимся проблемам телевизионного кино. С трибуны пленума редактор Восточно-Сибирской студии кинохроники Т. Зырянова буквально прокричала: помогите, не вмешаетесь — случится трагедия.

И она случилась. Мы с секретарем правления союза К. Лаврентьевым сразу же вылетели в Иркутск, но дорога оказалась долгой: там взлетная полоса вдруг закрылась на реконструкцию, летели через Братск, билеты оттуда на иркутский самолет забронировать из Москвы нам не смогли — телефонный кабель перерубили исполнители какой-то реконструкции в Братске. Так и летели в неведении, с Корзуном связаться тоже не смогли, потому что и телефон Иркутской студии оказался поврежденным — и там кабель кто-то перерубил.

В Иркутске оказались лишь к утру. Встретил Корзун, сказал, что нас ждут в обкоме партии. Там слегка удивились нашей поспешности, постарались успокоить, сказали, что случилось рядовое бытовое самоубийство: от погибшего ушла жена. Этот случай с болезнями других работников телевидения никак не связан. Так что не нужно здесь видеть звенья одной цепи. Мы пока толком ничего не знали, только в памяти звучала последняя фраза из выступления Татьяны Зыряновой на пленуме.

Что же случилось в Иркутске? Нельзя так ставить вопрос. Потому что «случилось» — это если ты поскользнулся на арбузной корке или молния в дерево ударила. На Иркутском ТВ не «случилось», беда зрела годы. И тем не менее никто не ожидал, что процесс завершится непредсказуемо трагически.

На протяжении многих лет Иркутским телерадиокомитетом руководил Виктор Петрович Комаров, человек умный, эрудированный, профессиональный, компетентный. В отличие от немалого количества председателей, оказавшихся у руководства эфирным вещанием в результате номенклатурных рокировок. Такие выводы я читаю, переворачивая страницу за страницей свидетельства творческих работников, которые трудились на Иркутском ТВ в разные годы под руководством Комарова. Но именно эта папка, где собраны свидетельства, и родила отчаянный призыв на пленуме — «помогите». Потому что в ней — коллективно написанный портрет человека, сформированного прошедшим двадцатилетием,— властного, с годами ставшего болезненно по-

дозрительным, нетерпимого к чужим мнениям и оценкам, даже творческим. Авторитарность насажденного им режима вынудила к уходу одних и породила коррозию души у других — тех, у кого не хватило сил бороться.

Одним из таких был главный герой трагедии оператор Иван Иванов. Не хочу называть его подлинное имя, потому что не имею права отступать от правды и потому что во искупление своих грехов он заплатил самую дорогую цену[1].

Начну с того, что после похорон вдова Иванова скажет: «Он очень гордился доверием Комарова, председатель выделял его и принимал в любое время». Сотрудники комитета подтверждают это: Иванов запросто входил в кабинет. После этого председатель узнавал многое из того, что происходило или обсуждалось в коллективе. Многое, но не все: когда Иванов приближался к беседующим в коридоре, разговор обрывался.

Необходимость резко повысить качество вещания привела к аттестации сотрудников в системе Гостелерадио СССР. Приказ пришел в Иркутск. С помощью аттестации можно было решить высокие задачи. Но можно было взглянуть на нее и иначе: как на возможность в очередной раз перетасовать коллектив с точки зрения его совместимости с руководством. Прежде всего убрать тех, кто осмелился пойти в обком партии и рассказать, к какому творческому застою приводит стиль работы председателя комитета. Хорошо зная председателя, «ходоки» просили не сообщать об их визите. Однако информация о беседе в обкоме стала известна Комарову.

Все трое «ходоков» первыми оказались на прицеле аттестационной комиссии. До одного она не смогла добраться по формальным причинам — год до пенсионного возраста. Двух других вывела из штата студии. Один из них — опытный оператор О. Лаптев, второй — единственный в комитете режиссер первой категории, секретарь Восточно-Сибирского отделения Союза кинематографистов СССР В. Самойличенко, автор ряда интересных фильмов. Это он, не выдержав изнурительной борьбы с Комаровым за права своих коллег, с открывшимся на нервной почве язвенным кровотечением был доставлен в больницу. А творческую конкуренцию режиссеру-профессионалу, не выдержавшему экзамен взыскательной комиссии, составила главный редактор кинередакции Т. Хомутова, которая, забив редакционный портфель собственными сценариями, теперь принялась реализовывать один из них и в качестве режиссера. Полагаю, что у Комарова не было возможности ей противостоять — руками Хомутовой, по свидетельствам из упомянутой папки, он вершил кадровую политику в кинередакции.

Комаров, разумеется, сознавал, убирая неугодных квалифицированных сотрудников-профессионалов, что он никак не объяснит коллективу, почему сохраняет Иванова. И вот вернувшийся из зарубежной командировки, много лет ограждаемый от критики товарищей, Иванов не прошел комиссию. Поверить, что им пожертвовали, он не мог. День за днем истекали два месяца, отведенные ему для устройства на работу, которую он искал и... не хотел найти, потому что не мог обрести в себе силы проститься с кинокамерой, с телевидением. Он согласился в свои пятьдесят четыре года стать ассистентом оператора. Но ассистенты не захотели принять его в свой круг. Тогда он просил оставить его осветителем. Но и осветители отказались работать вместе с ним. С трудом председатель комитета уговорил корреспондента по Усть-Илиму принять оператора. Иванов не мог не понять, что и там ему нет места.

[1] Пока статья была в наборе, в прессе, к сожалению, имя покончившего с собой оператора было обнародовано.— *Ред.*

Незадолго до конфликта, последовавшего за аттестацией, жена Иванова, оскорбленная подозрительностью мужа, уехала с детьми к матери. На вокзале супруги сговорились пожить некоторое время врозь, проверить чувства.

И мы, приехавшие из Москвы на вызов, и кинематографисты Иркутской студии, знакомые с ситуацией в областном телерадиокомитете, и работники комитета, с кем нам удалось переговорить, сошлись во мнении — трагедия Иванова вызвана крушением его служебной карьеры. Хотя и личные обстоятельства могли сыграть свою роль. Впрочем, подождем конца следствия по делу о самоубийстве.

И еще одно общее мнение. Как ни прискорбно, приходится признать, что покойный сам всей суммой своих поступков создал себе невыносимую моральную атмосферу. А нам самое время подумать о живых. О тех, для кого невыносимую моральную атмосферу создал Комаров при поддержке сверху и с помощью послушных подчиненных.

В эти же дни врачи по нескольку раз в день склонялись над постелью корреспондента телерадиокомитета Владимира Кодкина. Не так давно он перенес тяжелую операцию на сердце, но любимую работу не оставил, тоже не мог. Накануне описываемых событий он передал в радиостанцию «Юность» репортаж о молодых иркутянах, объединившихся в борьбе за сохранение Байкала. Прозвучали в этом репортаже критические слова в адрес руководящих работников обкома партии. Можно предположить, что после этого у Комарова в обкоме состоялся малоприятный разговор. Но должен ли был последовать за этим — как при игре на бильярде удар шаром по шару — разнос, который Комаров учинил Кодкину, и строгий выговор? Кодкин, как и Самойличенко, рухнул, но поднялся, добрел до комитета и попросил копию выговора — решил продолжить борьбу за свою честь. Копию ему не дали — к этому времени прилетела комиссия из Москвы, и, судя по всему, руководство уже не знало, какого начальства больше остерегаться — местного или московского.

Борясь за свои права, Кодкин боролся и за чистоту Байкала. Забегая вперед, скажу, что спустя короткое время Байкальский комбинат выбросил в Байкал очередную порцию отравы. Надеюсь, что начатое расследование коснется и тех, кто запрещал выносить сор из избы, слишком уж велика цена местному патриотизму.

Нельзя не рассказать, чем жил город в те дни. Иркутская киностудия сняла документальный фильм «Ревизия» — о безобразном хранении овощей. В фильме критиковали первого секретаря горкома партии. Через несколько дней после премьеры картина исчезла из кинотеатров Иркутска. Но к этому времени уже была объявлена в программе Центрального телевидения. И весь город ждал этого часа, все спорили — покажут или не покажут? И ведь не зря беспокоились: действительно, настойчивые требования снять ее с экрана сотрясали телефонные провода в Москве, которые в Иркутске оказались для таких звонков исправны.

Однако «Ревизия» минута в минуту была показана по ЦТ. Это стало для иркутян еще одним доказательством необратимости перестройки. А фрагмент из «Ревизии» в передаче иркутского телевидения был изъят.

Когда «Ревизия» исчезла с экранов городских кинотеатров, «Восточно-Сибирская правда» сразу же откликнулась на это критической репликой. Не только Центральному телевидению, но и местной газете хватило твердости. На местном телевидении, как вы знаете, твердость проявилась в другом.

Руководители комитета не побоялись нарушить положение об аттестации, в котором прямо указывается на необходимость включить в комиссию представителей творческих союзов. В составе комиссии, решавшей творческие судьбы кинорежиссера В. Са-

мойличенко и кинооператора О. Лаптева, не было ни одного кинематографиста. Потому что тогда кто-то в комиссии оказался бы вне прямой зависимости от председателя.

Иркутское отделение Союза кинематографистов, беспокоясь о судьбе своих товарищей на телевидении, о творческом уровне иркутского телекино, не раз пыталось им помочь. Просили дать фильмы в союз для творческого обсуждения. Отказ. Просили дать обсудить сценарии. Отказ. Просили послать режиссера на пленум по телекино в Москву — категорический отказ, а чтобы не поехал без разрешения, срочно отправили в командировку. Что делать? Руководители местного отделения Союза кинематографистов опросили десятки творческих работников Иркутского телевидения, проработавших там в разные годы,— о стиле и методах руководства, о том, чем оборачивалась для людей и для дела политика диктата по отношению к сотрудникам и безоглядного выполнения команд сверху. Многим в Иркутске сегодня хочется представить папку с этими свидетельствами, о которой я говорил выше, как «сфабрикованное дело Комарова». Для меня она предстала своеобразной «белой книгой» принципов управления застойных лет.

Эти свидетельства отделение союза передало в прокуратуру Октябрьского района Иркутска. Там полистали и вернули, сказали: «К делу не относится».

Мы пришли в прокуратуру вместе с режиссером Т. Коржановским — это он не побоялся пойти в обком, это его отправили вместо пленума в командировку. В моем присутствии он сказал старшему помощнику прокурора Октябрьского района Иркутска Н. Б. Белозерской:

— Я хочу сделать заявление о причинах самоубийства оператора Иванова. К этому его подтолкнули стиль и методы руководства комитетом, насаждаемые его председателем Комаровым на протяжении многих лет.

Н. Б. Белозерская оборвала его:

— Кто вас уполномочил делать заявление? Кто просил? Слово — серебро, а молчание — золото. Не распространяйте слухи. Будет надо, вас вызовут.

Коржановского вновь направили в командировку, и, очевидно, в деле о самоубийстве Иванова не окажется его показаний. Кому же так важно убрать из дела все, что связывает гибель Иванова с обстановкой на иркутском телевидении, свести дело к бытовому самоубийству — «жена ушла»?

Пленум Союза кинематографистов, посвященный давно назревшим проблемам телекино, услышал крик иркутских коллег о помощи, но не успел ее оказать. Трагедия свершилась. Тем важнее извлечь из нее все необходимые выводы.

Первые из них уже сделаны. Надо признать, что после пленума долгожданное понимание между Гостелерадио СССР и Союзом кинематографистов СССР начало налаживаться. Знаменательно, что на одном заседании коллегия Гостелерадио обсуждала и результаты пленума, и «иркутскую историю». По первому вопросу намечен ряд мер, дающих основание предположить, что голос художников услышан. Руководство Гостелерадио предложило Союзу кинематографистов рекомендовать творческих работников для введения в комиссии, решающие все принципиальные вопросы планирования телекинопроизводства, оценивающие созданные произведения.

Обсудив «нездоровую обстановку в Иркутском телерадиокомитете» (цитирую повестку дня коллегии), коллегия Гостелерадио СССР посчитала невозможным в сложившихся условиях оставить на посту председателя комитета В. П. Комарова и освободила его от занимаемой должности, поручив управлению кадров связаться с областным комитетом партии и позаботиться о его трудоустройстве. Принято также решение вернуться к результатам аттестации в иркутском комитете по отношению к кинематографистам, творчество которых рас-

смотрено без учета мнения профессионалов. Подчеркнута обязательность выполнения этого пункта приказа повсеместно. Прямо и честно скажем, фильмов социально активных, самобытных, вокруг которых рождается общественное мнение, на студии нет. Основную, главную причину разглядеть нетрудно. Кодкин рискнул в радиорепортаже. И наказан. Строгий выговор — не лучшее поощрение за гражданскую позицию в перестройке.

Важно отметить, что коллегия решила дать статус собственного корреспондента Центрального телевидения и Всесоюзного радио В. Кодкину, чтобы оградить его от местнических амбиций.

Точку зрения на коллегии удалось сформировать не сразу, преодоление многолетних стереотипов давалось непросто. К примеру, анализируя роль в «иркутской истории» главного редактора киноредакции Иркутского комитета Т. Хомутовой, начальник главного управления местного теле- и радиовещания Гостелерадио СССР А. Дмитрюк сказал с трибуны коллегии, что отвлекающее Хомутову от прямых обязанностей увлечение собственными сценариями пресечено главком, два ее последних сценария не утверждены и возвращены. Почему? Оказывается, потому, что один из них — о событиях 1937 года в Иркутской области, а другой — о сегодняшней жизни в женской колонии. Не профессиональный уровень, а тема не устроила главк. Вот, оказывается, за что следует наказать Хомутову, заодно выправляя настороживший главк тематический крен.

Кстати, в повестке дня коллегии до кульминации конфликта значилось: демократизация и гласность в практике работы Иркутского телерадиокомитета. Выступление на пленуме Союза кинематографистов Т. Зыряновой этот пункт повестки дня не изменило и не отменило, подготовленные главком материалы «планового вопроса» ориентировали на вполне доброжелательное его обсуждение.

Какая-то, похоже, связь просматривается в действиях местных органов и главка тов. Дмитрюка. Закрыты два острых сценария — главк; скандал вокруг радиорепортажа, сделанного теледокументалистом,— местные органы; два года задержки с выходом в эфир картины В. Соломина «Таежная быль», обличающей коррупцию в соболином промысле Иркутской области,— главк; изъятие из городского проката «Ревизии» — местная инициатива. И все это под аккомпанемент призывов к гласности.

Впрочем, может быть, непосредственной связи и нет. Может быть, это всего лишь единство консервативного взгляда на действительность, единство сил торможения. Ведь закрыл же тов. Дмитрюк еще одну картину того же режиссера В. Соломина «Шоферская баллада», потому что один из главных ее героев в анонимном письме был назван баптистом. Правда, времена теперь другие. Через несколько месяцев после запрета фильм получил приз на всесоюзном фестивале и вышел в эфир.

Полагаю, не случайно одним из пунктов постановления пленума правления Союза кинематографистов СССР стала просьба обсудить на коллегии Гостелерадио СССР методы руководства местным теле- и радиовещанием со стороны главка.

Течение событий в Иркутске показало, что единой точки зрения на необратимость демократических процессов в практике работы телевидения нет даже среди руководства Гостелерадио. По инициативе Т. Хомутовой в Иркутском телерадиокомитете собрали подписи под телеграммой в Москву: «Оставьте нам Комарова!» Объединенные этим призывом сотрудники объясняют: нас много, абсолютное большинство, а этих (кивок в сторону кинематографистов) — горстка; нас надо слушать! Горько это, но не удивительно: в один день, одним приказом в человеке не победишь страх, не возродишь личность, не восстановишь веру в справедливость.

Неправое большинство — не редкость в переломный момент перестройки. По моему глубокому убеждению, случай в Иркутске — как раз тот, когда правоту не измеришь количеством поднятых рук. Первыми выступили за обновление работы комитета именно кинематографисты. После V съезда большинство членов союза резко повысило общественную активность. Как это отозвалось в Иркутском телерадиокомитете? Было там восемь членов союза, к моменту аттестации осталось пятеро, после нее — трое. Так что к призыву «нас большинство» надо отнестись очень осторожно.

Как же реагировала Москва? Командированный в Иркутск заместитель председателя Гостелерадио по кадрам тов. Сухов назвал там решение коллегии (на которой он не присутствовал) ... предварительным обсуждением. Вот тут-то и подняли голову те, кто долгие годы помогали председателю комитета Комарову насаждать свои порядки. А поверившие было в то, что иркутского ТВ достигли, наконец, долгожданные ветры перестройки, сотрудники комитета вновь привычно втянули головы в плечи.

Начатое на телестудии тенденциозное разбирательство было продолжено Суховым на следующий день в обкоме партии. Анализ творческой деятельности и кадровой политики на студии был подменен выявлением и бичеванием тех, кто вынес «сор из избы». Принялись «разбирать» не причины случившегося, а Т. Зырянову — кто дал ей право выступить на пленуме, Е. Корзуна — посмел обидеть гостя, назвал товарища Сухова демагогом, видите ли, не поверил утверждению зампреда, что Комарова с работы не сняли. Подумаешь, видел и слышал это на коллегии сам, значит, не то видел и не то слышал, померещилось.

Осадив Корзуна, тем не менее думают о его судьбе. Талантливый оператор, умен, пошлем-ка его в долгосрочную зарубежную командировку от ЦТ, несмотря что работает он не на телевидении, а на студии кинохроники. Почему в столь сложный момент радеют и о нем? Наверняка успокоится и замолчит, посылают ведь за рубеж, в основном, москвичей. А заодно (понимаю, очевидно, не только я) уберем сильную инициативную личность из Иркутска, ослабим руководство отделением Союза кинематографистов в Восточной Сибири. И с Кодкиным подобный разговор состоялся (в другом кабинете): если местные силы за принципиальность начнут вас давить, не беспокойтесь, подыщем город в европейской части страны. Можно и сейчас, сразу, если хотите. А потом и кардинальная мысль возникла: а нужен ли вообще кинокомплекс на иркутском ТВ? Сразу бы все вопросы решились!

И вот еще один результат этих дней. Режиссер фильма «Ревизия» Т. Чиркова в своем письме в обком совершила, я бы решился сказать, акт гражданского самосожжения, назвав свой собственный фильм «пасквилем».

Что остается добавить? Перестройка не должна обходить ни одну сторону нашей общественной жизни. Решения V съезда советских кинематографистов подчеркивают необходимость поставить заслон серости, бесталанности на экране. Это впрямую связано с человеческими судьбами. Порой придется отказывать в творческой работе и людям честным, но малоспособным. Процесс мучительный; но притязания на творчество не равны праву на труд. Во имя движения искусства остаться в нем должны только способные, талантливые. Вот почему Союз кинематографистов СССР, готовясь к реализации новой модели кинематографа, с максимальной ответственностью продумывает механизм социальной защиты художника. Его еще нет, он не закреплен законодательно, и это делает возможным то, что произошло в Иркутске.

Закончим о Комарове...

Старожилы иркутской журналистики вспоминают, что начинал он в ше-

стидесятые годы горячим, беспокойным, как то время, редактором иркутской «молодежки». При его редакторстве готовили свои первые газетные заметки А. Вампилов, В. Распутин...

Прошедшие годы каждый из нас прожил по-разному, на каждом из нас они оставили свою печать. Комаров пал их жертвой, но не потерял активности. Только теперь это активность неприятия инакомыслия, ломающая и унижающая достоинство сотрудников.

Во время заседания коллегии Гостелерадио СССР, решавшей судьбу В. П. Комарова, я не раз смотрел на его сосредоточенное лицо, он все время что-то записывал. Выступал он спокойно, подчеркнул, что Иванов человек плохой. Сказал, что к его смерти не причастен. С этого он начал. Из выступления его мне запомнились два слова, когда, показалось, мелькнула тень эмоции в его речи. Это были слова «клянусь честью». И я подумал: самое страшное, что потеряли мы за два застойных десятилетия, — это честь и достоинство. В чем сила многих людей аппарата? В том, что их невозможно задеть за живое. Уличил ты чиновника во лжи, аморальности — не обидится. Может только испугаться, когда появляется реальная опасность потерять... нет, не честь, а кресло. И попробовал я себе представить, как человек искренне сказавший «клянусь честью», совсем не упомянул в своей речи ни Кодкина, ни Самойличенко и каждый день шагает по ступеням, на которых горел Иванов...

Вряд ли Комаров возразил, когда его кандидатура была предложена обкомом партии в оргкомитет первого всесоюзного фестиваля неигрового кино. На торжественное собрание, посвященное Дню печати, он получил приглашение со штемпелем «президиум». И от этой чести не отказался.

Все эти дни он привычно входил в свой кабинет и руководил деятельностью комитета. Вскоре стало известно, что коллегия Гостелерадио СССР приняла новое решение: объявить Комарову взыскание и оставить его председателем комитета. Пишу в безличной форме («стало известно»), потому что это решение коллегия приняла в отличие от первого за закрытыми дверями, без приглашения творческих работников Союза кинематографистов СССР. Приказа этого мне увидеть не удалось.

На первом же собрании коллектива Комаров сказал: «Я знаю всех, кто выступал против меня. Преследовать не буду». «Клянусь честью» не добавил.

Выписка из протокола заседания секретариата правления Союза кинематографистов СССР

В связи с трагическими событиями (самосожжением кинооператора), расправой с рядом творческих работников Иркутского комитета по телевидению и радиовещанию состоялось заседание коллегии Гостелерадио СССР, которая, тщательно проанализировав ситуацию, приняла решение о невозможности использования Комарова В. П. в должности председателя Комитета.

Однако решение коллегии Гостелерадио СССР, предусмотревшее кардинальные меры по оздоровлению обстановки в областном комитете, остается невыполненным, деловая и творческая обстановка — крайне напряженной.

В этих условиях секретариат правления СК СССР считает целесообразным:

Провести в г. Иркутске заседание выездного секретариата по вопросу о выполнении решений IV пленума СК СССР.

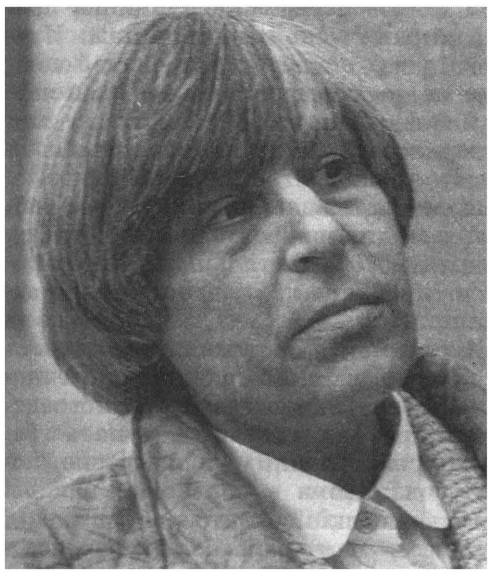
Исходя из создавшихся условий отказаться от проведения в г. Иркутске 1-го Всесоюзного фестиваля неигровых кино-, теле- и видеофильмов.

Союз кинематографистов СССР созвал пресс-конференцию как единственную оставшуюся у него в данном случае форму гласности, чтобы сообщить журналистам о причинах переноса из Иркутска 1-го Всесоюзного фестиваля неигровых фильмов. Однако сообщение ТАСС о пресс-конференции было самим же агентством отозвано. Информация о ней появилась лишь в «Московских новостях».

Свободная тема

Юнна Мориц

Нужна «слышность»!



Есть особый род удовольствия — ужас и восхищенье от того, как рано умирают гении. Также украшают жизнь различные воспоминания очевидцев об отчаянной отваге выдающихся личностей и о могуществе роковых обстоятельств, с маниакальным усердием истребляющих эти личности, — не кого попало, а именно их.

Дети любят страшные сказки, им откровенно сладок ужас познания. Взрослым он тоже сладок. Но ужасы взрослой действительности (прежде чем сделаться страшной сказкой!) превращают всех нас в непосредственных участников происходящего, в действующих лиц и в исполнителей конкретных ролей. Роль наблюдателя, мудро не прущего на рожон, берегущего силы для светлого будущего и тайком презирающего темное настоящее, — эта роль, помноженная на миллионы ее исполнителей, как раз и есть постоянная величина всех роковых обстоятельств, а также — главное доказательство в пользу благоразумия, умеренности, безгласности и неслышности: «Не тронь! Убьет!»

Фильм «Группа товарищей», созданный на ЦСДФ в ТПО «Юность»,— как раз об этом, о силе духа, которая задолго до нынешних лучших времен подвигала талантливых, совестливых людей на личное противостояние, на трагическое противоборство — с риском для собственной жизни. Самое время напомнить, что за нынешние лучшие времена, за идеи гласности, свободы общественного мнения наши современники шли в тюрьмы, в лагеря, в ссылку, жертвуя личным благом и являя беззаветность, отвагу и стойкость, которые тоже — героическая страница нашей славной истории, очищенной от лжи и непотребных прикрас.

В эпоху застоя (когда голосовали повсеместно и непременно «за», стоя и сидя, и даже лежа — в урну, приносимую на дом) всего страшней было покуситься на застойную залежь, на ее монолит, на ее монументальную неподвижность. В этом деле, весьма опасном, мненья делились примерно так: всем хорошо, а ему одному плохо? раз не боится, значит, у него «там» большая поддержка! давай, да-

«Группа товарищей»
Автор сценария *И. Марголина*. Режиссер *М. Ляховецкий*. Операторы *Е. Еланчук, С. Гусев*. ЦСДФ, 1987.

вай, а мы поглядим! одному не под силу, а втроем — уже «группа», а группа — очень нехорошо, группа — это очень даже плохо, кроме единственного случая — подпись «группа товарищей» под некрологом. В эти как раз времена известный гулял анекдот о волках, слопавших зайца и сочинивших по этому случаю некролог за подписью «волчья стая», но медведь-редактор облагородил подпись, заменив «волчью стаю» на «группу товарищей».

...Я ведь не рецензию на фильм пишу, я размышляю о емкости очень короткой и очень интересной документальной ленты, где трагической нитью связаны агроном Худенко, режиссер Андрей Тарковский, художник Вадим Сидур, поэты Владимир Маяковский, Марина Цветаева, Борис Пастернак, Осип Мандельштам, режиссер Анатолий Эфрос и незримая «группа товарищей», которая с превеликим удовольствием подписывает некрологи, благопристойно провожая в мир иной тех, кто в этом мире доставлял этой группе досадные хлопоты и причинял большую тревогу своим противоборством, «безумством храбрых», которому «поем мы песню», как известно... И чаще всего поем посмертно.

Фильм «Группа товарищей» — такая посмертная песня «безумству храбрых», травимых, гонимых, камнями побиваемых, подозреваемых в уголовных и гражданских мерзостях — на этом, на белом свете.

А на том, на черном, во мраке небытия, чувствуют ли они радость от нашей отбелки, нуждаются ли в ней? Не знаю. Но знаю, что мы, живые, в этой отбелке нуждаемся. Все мы — современники этой черноты и ее очевидцы, «свидетели живые». Все мы, значит, виновны, все — без исключения, хоть нас никто и не спрашивал, более того — затыкали нам рот псевдоидейным кляпом.

А главная наша вина как раз та самая — что нас никто и не спрашивал, и общество наше никакого бурного протеста по этому поводу не выражало. И будет новой ложью сказать, что все скопом, охотно и дружно, расстались с «лица необщим выраженьем».

То-то и оно, что необщее выраженье лица как раз более всего превозносилось и поощрялось в годы триумфального надувательства и очернения думающих иначе, работающих иначе, творящих иначе, нежели было свыше предписано административно-чиновничьими надзирателями, диктовщиками установлений, постановлений, руководств, инструкций и прочей тиранической чертовщины. Процесс превращенья высоких идей в общее место, подмены их деяньями низкими не был так примитивен, как теперь изображают, — он требовал участия людей не только серых, с общим выраженьем лица, но и людей неординарных, по-своему ярких, одаренных и деятельных. Этот процесс превращал, извращал и развращал...

А теперь мы возвращаемся на места этих преступлений против человечности, против нашего естественного достоинства и пытаемся искупать грехи (порой торопливо и помпезно, порой боязливо и с опаской — как бы чего не вышло? А что выйти может худшего, чем рабское соучастие в удушении гласности, общественного мнения, духовного преображения?).

...Вот едут в этом фильме Брежнев и Кунаев по Казахстану, по целине, где целыми днями аплодируют им толпы людей, детей и взрослых, ими обманутых. Такие прекрасные лица, такие натруженные руки у этих людей, они так много работают, им обещано такое светлое будущее... Это светлое будущее уже наступило для крупных чиновников, для их детей и внуков, а хлеб покупаем за рубежом на валюту, и вскоре многие города фактически перейдут на карточную систему, максимально ограничив продажу мяса и масла тем людям, которые так «экранно» аплодируют Брежневу и Кунаеву, пребывающим в светлом будущем — за счет народа.

А тем временем агроном Худенко, безо всяких постановлений и указаний свыше внедривший подрядный метод, попадает за это в тюрьму и там умирает. Большая академическая наука горой встала на защиту Худенко, в судьбе Худенко и его эксперимента принимал участие академик Федоренко. Однако по воле роковых обстоятельств талантливый, сильный, умный и щедрый, но беззащитный перед кривосудием человек умирает, раздавленный мощной машиной застоя, управляемой благочинными негодяями и мерзавцами с «партийным стажем» и безупречными характеристиками. Подробно рассказывает об этом в фильме профессор Виктор Данилович Белкин: «Суть эксперимента заключалась в ориентации на конечную продукцию... В совхозе «Ильинском» он поднял производительность труда в 20 раз. Вместо 860 механизаторов работало 85, вместо 220 тракторов — 60.

Аппарат министерства не мог смириться, что работники Худенко получали свои заработанные 300 рублей в месяц, а заведующие отделами этого аппарата в то время всего 250—270. Аппарат не мог смириться, что был уничтожен поток бумаг, благодаря которому они имели работу...

Рассмотрим технологию, с помощью которой бюрократы и догматики все-таки уничтожили это перспективное для всей страны дело... Высокопоставленные чиновники внушали своему высокопоставленному покровителю, автору произведения «Целина», что Худенко — жулик, что все его эксперименты — блеф, что с ним нужно покончить. Надо немедленно арестовать счет в банке, закрыть хозяйство...

Он был обвинен в попытке хищения в особо крупных размерах, арестован, осужден и умер в 1974 году в тюрьме.

Если бы мы перешли на методы Худенко, были бы сэкономлены за это время миллиарды долларов, затраченные на покупку продовольствия, и это значит, что уже теперь была бы решена Продовольственная программа, была бы осуществлена та самая жилищная программа, которая намечена на 2000 год.

Мы имели бы в достатке продуктов питания, мы бы имели сбалансированный потребительский рынок, у нас был бы полноценный рубль...

Для того чтобы перестройка и гласность дали результаты, нужна еще и так называемая СЛЫШНОСТЬ!

Да, слышность нужна позарез!

Тут как раз самое время и место процитировать кое-что из протокола № 25 расширенного заседания худсовета ЦСДФ от 19 ноября 1987 года, когда решалась судьба этого фильма.

Режиссер А. А. Павлов: «Меня картина потрясла. Это — кино высшего класса. Гуманистический запал картины грандиозен. Фильм сделан очень образно. Такой фильм поможет нам жить в нашем обществе. Я призываю поддержать талантливую картину».

Сценарист И. Ицков: «Картина сделана талантливо, мастерски, людьми, имеющими право на свой взгляд, на свой голос. Но мы можем оказать дурную услугу автору и студии, если выпустим картину в таком виде. Сейчас пошла новая волна интересных фильмов... Эти фильмы по-новому освещают важнейшие исторические события нашей страны... Мы можем подставить эту волну...

Из фильма следует, что ничего в нашей жизни сейчас не меняется: как загубили лучших, талантливых людей, так все и остается на сегодняшний день. С этим нельзя согласиться. Образ страны-зоны на нынешний 1987 год непонятен и неприемлем. Есть какое-то политическое легкомыслие картины... Идея о том, что только погибшие люди — лучшие люди государства — просто неверна. Происходит чудовищная подмена: подлинно гражданская позиция заменяется эстетизацией страданий. Эта экстремистская картина провоцирует наших идейных противников, наносит удар по «своим». Такая картина могла быть создана на телевидении ФРГ. В ней нет подлинной боли за нашу историю... Не в зоне мы живем. Мы сами выстрадали перестройку, очищение... Такой картины быть не может».

Махнач Л. В., режиссер, худрук ПТО «Планета»: «Я завидую умению Ицкова столь рационально разобрать эту картину.

Я смотрел ее эмоционально. И у меня впечатление хоть и горькое, но очищающее... Здесь речь идет о милосердии к нашей истории. Может, здесь сказана и неполная правда, нам известно больше,— больше, чем сказано в картине. Но то, что сказано в этой картине, — правда: они пожили мало... Сделать из этой картины универсальную, которая всем понравится, нельзя... Ицков удивил меня формулировкой «политическое легкомыслие», этот ярлык можно применить в любом удобном случае. Я призываю к бережному отношению к авторам».

...А в то же самое время, когда агроном Худенко бьется за свою идею и сгнивает в тюрьме... В то самое время жил и работал в Москве, на Комсомольском проспекте, в глубоком аварийном подвале всемирно известный скульптор Вадим Сидур, инвалид Великой Отечественной войны, получавший инвалидную пенсию и не имевший никакой возможности выставлять свои работы и продавать их нашим государственным музеям и предприятиям.

Пацифисты Европы на свои средства устанавливают его антифашистские памятники, устраивают выставки его скульптур и графики, издают превосходные книги о его творчестве, монографии с репродукциями его лучших работ, публикуют его интервью по вопросам современного искусства (ныне и у нас опубликованные!). А у себя на родине Вадим Сидур (за тридцать лет!) не имел ни одной выставки, ни одним музеем не была куплена ни одна его работа, не принято ни одно книжное оформление после 1974 года. Зато дежурная пресса — время от времени — чернит его творчество, не видя, заглазно, наобум.

Мне особенно дороги в фильме «Группа товарищей» те кадры, где живой Сидур — у себя в мастерской, на заросшей травой могиле родителей, в которой ныне лежит он под собственным памятником, под каменным изваяньем с крестом, вырубленным в груди, с крестом беззаветной, героической судьбы большого художника, творившего поперек эпохи застоя, эпохи административно-чиновничьего насилия над всяким непокорным, творческим духом.

И. Ицков: «Эпизод о Сидуре. Я его хорошо знал. Да, это трагедия — непризнание Сидура. Но когда сытый скучающий либерал из ФРГ говорит нам о том, какие у нас должны быть пророки, это просто непристойно и обидно...»

Я тоже хорошо знала Вадима Сидура, мы дружили 25 лет, вплоть до его смерти. И поэтому я прекрасно себе представляю, как содрогнулся бы от гнева Сидур, услышав, что его близкого друга, профессора Карла Аймермахера называют «сытым скучающим либералом из ФРГ» (времена-то иные, а стереотипы и ярлычки все те же, из тех самых времен, от которых так дружно открещиваемся!).

Профессор Карл Аймермахер — один из крупнейших специалистов по русской литературе и культуре, директор Института славистики в Бохуме, часто приезжает в нашу страну, и многие из нас знают его лучше, чем Ицков знал Сидура.

Это отнюдь не сытый скучающий либерал из ФРГ, — это личность, беспримерно преданная нашей культуре, очень много сделавшая для спасения наших книг, скульптур и полотен в те самые времена, когда утвердился в сознании многих стереотип «наш — не наш», «свой — чужой», а любой иностранец, даже самый бескорыстный и дружелюбный, механически зачислялся в разряд шпионов и спекулянтов.

Вот что говорит о Сидуре в этом фильме профессор Карл Аймермахер: «Я был фактически первым немцем, с которым он столкнулся и которому он посмотрел в глаза. И он сказал так: «Прозрение приходит, когда перестаешь смотреть на людей через прицел оружия, через призму предвзятости и злобы, когда получаешь возможность побеседовать с теми, кого считаешь своими врагами, и посмотреть друг другу в глаза, когда освобождаешься из самой суровой тюрьмы, находящейся внутри самого

себя, разрушив стену страха и недоверия, ограждавшую ее...»

Его честность в творчестве, в жизни, его бескомпромиссность — все это он выразил следующим образом: «Художник может быть свободным и не свободным в любых внешних условиях... Мне приходилось слышать от многих коллег слова «если бы мне разрешили» или даже «если бы я разрешил себе...». Смешно и страшно ждать разрешения, ибо, когда оно наступит, художник уже не будет художником, а станет, как всякий ожидающий и получивший разрешение,— просто человеком, делающим и говорящим дозволенное...»

Юноша Сидур воевал с фашистами на фронте. Позднее он так же мужественно воевал с отечественными негодяями. Но у него никогда не было никаких национальных ненавистей, и он долгие годы дружил с немцем, которому обязаны мы хотя бы тем, что на Западе установлены монументы нашего соотечественника, изданы репродукции лучших его работ, оригинальные и глубокие мысли его об искусстве.

А. Иванкин, режиссер: «От имени народа говорить очень рискованно. К этой картине будет разное отношение, кто-то будет ее ненавидеть. Если ее разбирать так, как это сделал Ицков, то она очень уязвима... Но надо решить, чья позиция тебе ближе, немца, бывшего врага, или своего, который втаптывает правду. Меня резануло, что немец меня поучает. А потом я подумал, что, как это ни горько, он имеет на это право.

Я понимаю, что студия должна нести ответственность за то, что она выпускает, но... Я не уверен, что наша коллективная ответственность больше той, что взваливает на себя автор. История учит, что все вместе правы, а через годы говорят, что в обществе отсутствовали художники».

...Но художник может хотя бы складывать впрок свои произведения в подвале. А что делать кинорежиссеру? Ему нужна студия, актеры, операторы, пленка... Прекрасен поэт Арсений Тарковский, прекрасен его сын Андрей, письмо которого к отцу звучит в этом фильме так щемяще и горестно:

«Дорогой отец!

Мне очень грустно, что у тебя возникло чувство, будто бы я избрал роль «изгнанника» и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию... Я не знаю, кому выгодно таким образом толковать тяжелую ситуацию, в которой я оказался «благодаря» многолетней травле начальством Госкино (...).

Я не диссидент, я художник (...) и не верю в несправедливое и бесчеловечное к себе отношение. Я же как остался советским художником, так им и буду, чего бы ни говорили сейчас виноватые, выталкивающие меня за границу. Целую тебя крепко-крепко, желаю здоровья и сил. До скорой встречи.

Твой сын — несчастный и замученный Андрей Тарковский».

А. Карпов, худрук ПТО «Патриот»: «Картина не только легкомысленна, она еще носит спекулятивный характер. Она не вызвала отзвука у меня в душе. Какой-то произвольный набор людей со скрытой правдой. И дело здесь не в художественности, а в самодеятельности авторов. Всеми средствами, в том числе и музыкой, они пытались создать какое-то слезоточивое псевдонастроение. Неверно рассказано о Тарковском. Он действительно сознательно покинул Родину. Почему здесь нет Есенина? Расскажите об Ахматовой, в чем ее горе... Если сейчас, когда мы вдыхаем воздух перемен, студия выступает с такой картиной, это принесет вред студии и зрителям. Картина легкомысленна, спекулятивна».

Граждане наши XXI века, третьего тысячелетия, поймут ли — что? где? когда? с нами творилось и почему? и чем дух наш питался, противоборствуя напыщенному, триумфальному злу? и в чем была сила этого духа? Воздух ведь состоит, кстати, не только из кислорода, но также из ядовитостей, порой не имеющих ни запаха, ни цвета, никакой видимости.

Ахматова, Пастернак, Цветаева, Мандельштам, Маяковский, Худенко, Тарковский, Эфрос, Сидур, кадры похорон, колонии для малолетних,— что общего между ними, почему переплелись они в этой документальной ленте? Вот вопрос вопросов, на ко-

торый ответить способен лишь каждый в отдельности зритель — в меру своей совести и милосердия.

«Сейчас происходят любопытные процессы в нравственном климате общества. С одной стороны, новая волна злости всколыхнулась. Это люди, которые не хотят, чтобы обнажалось старое, не желают никакой перестройки, они слишком удобно устроились в трещинах нашего социализма. И вторая категория людей, которые воспитаны временем застоя, брежневщины, люди беспринципные, без убеждений, которые очень легко перестраиваются... Это пена людская, пена, готовая идти у знамени, бить в барабаны. Они работают плечами, локтями, они затопчут каждого, кто стоит на пути к их карьере. Они жестоки, для них призывы к милосердию, добру, отзывчивости, состраданию — не действуют, они им только мешают. Это, конечно, страшная беда тех лет. Я не знаю, как это устранить, как с этим бороться... Я только знаю одно, что надо об этом говорить, надо обращать внимание на эти случаи, надо их показывать. Надо, чтобы люди видели, как легко разбиваются людские сердца... Милосердие, сочувствие, сострадание — это нормальность человеческой жизни. Сострадание друг к другу... Как укоренилась злость в нашей жизни. Как легко обидеть человека, как легко его оскорбить. И это не только в повседневной жизни, это шло сверху, это было руководящим — оскорбления, подозрения, грубость, хамство... Сколько руководителей, может быть, сами того не желая, стали убийцами... Убийства совершались вне юридических законов. Человек получает инфаркт, инсульт... Человек ломался... Сколько совершено таких убийств... неподсудных!» — говорит в этом фильме писатель Даниил Гранин, чей нравственный авторитет направлен сейчас на реанимацию Милосердия, идеи в недавнем прошлом «запретной» и поруганной, как, впрочем, и «пацифизм».

«Да постыдятся и исчезнут оклеветающие душу мою...» — поет хор в этом фильме.

В. Новиков, директор студии: «Давайте подводить черту. Мне ближе точка зрения Карпова и Ицкова. Я не увидел в этой картине особого пафоса, скорее услышал брюзжание. Гуманистического начала я в ней не усмотрел. Гениям плохо живется везде, а здесь получается, что им плохо только при социализме. Последнее время мы стали зацикливаться на спекулятивных картинах. Эту картину можно рассматривать как образец «империи зла». Ставлю вопрос на голосование и предупреждаю, что я категорически против картины: итак — кто за то, чтобы картину принять?»

И — страшно сказать! — есть в этой документальной ленте несколько кадров нарочито гротескных, из настоящих цирковых номеров, не щадящих ни начальственное самолюбие, ни его незаурядно развитые способности по части аллюзий, аллегорий и прочих жизнеопасных художеств.

На чей-то взгляд, это кощунство и нечестивость, эклектика и осквернение хорошего вкуса. Ну что ж! Не благостная гармония — творческая цель этого фильма. И грубый запах гротеска, подобно запаху нашатыря (который напоминает, кстати, отнюдь не французские духи!), тоже выводит больного из обморока. А фильм этот создавался как раз для того, чтобы из обморока вывести, чтобы не только гласность, но и «слышность» была, чтобы граждане не затыкали уши бананами, как в старом анекдоте тех самых времен... Из тех самых времен, мышленье и формулировки которых — ой как еще живы, судя по «выписке из протокола № 25 расширенного заседания худсовета», где против фильма «Группа товарищей» проголосовало 9 членов, за — 7 и 1 воздержался.

Однако вышел фильм на экраны, он заставляет «мыслить и страдать» во имя очищения, которое должно стать глубоко личным чувством для каждого, а не очередной кампанией для карьеристов.

Инна Соловьева

Страсти под вязом и вяз

Есть предметы и положения, на которые — стоит их только назвать или явить — реакция будет такая, какая и предусматривается. Есть вещи, которые волнуют или трогают сами по себе. Стволы орга́на и витражи. Распятие. Колючая проволока и вышки по краям огражденного четырехугольника. Осенние листья на могильном камне. Ветви в цвету. Старое дерево и люди, толпящиеся, чтобы не дать это дерево срубить. Обгорелая икона. Обритый тюремный затылок сына, которого обнимает отец. Церковный хор.

Способ воздействия киноленты, сделанной Марком Ляховецким на студии ЦСДФ, — прежде всего способ прямого воздействия волнующих предметов и мотивов, коротко взятых в кадр. Их соседство должно слить воедино, свести к общей идее зрительские эмоции.

С цветных стекол витража в соборе — переход на битое стекло, ссыпаемое в продолговатый ящик; можно предположить, что покажут способ изготовления мозаик, но на слой битого стекла кто-то укладывается обнаженной спиной вниз; на грудь кладут доски, на доски всходят и всем своим весом втаптывают улегшегося на его ранящее ложе.

Панорама по скульптурам; потом камера идет вниз по алтарному распятию; музыка у подножья креста. Возникают розы; отступив, камера дает увидеть, что розы — за колючей проволокой. Мы не знаем тех, кто проходит в колонне заключенных за мелким плетеньем ограды. Фильм документальный, и, вероятно, кто-то узнает и кого-то из безымянных. Имена остальных будут названы. Будет речь о скульпторе Вадиме Сидуре. Будет речь об Иване Худенко, сгинувшем в тюрьме, хотя — говорят специалисты — если бы его и его дело не загубили, не пришлось бы тратить немыслимые деньги на ввоз продовольствия. Будет речь об Анатолии Эфросе. С тюремных кирпичных стен под звуки песни — «Солнце всходит и заходит...» — изображение словно без склейки перейдет на кирпич сценической коробки Таганки, на Ольгу Яковлеву, припавшую к притолоке в дверях, на финал спектакля «На дне», на горько вопящего Сатина — Ивана Бортника, услышавшего про смерть на пустыре — «Дурак!!»; западет полная непоправимого сожаления тихая последняя интонация: «Испортил пес-

ню...» Будет тот же планшет Таганки, где столпятся пришедшие на панихиду. Их будет очень много. В эпизод оплакивания режиссер вмонтирует фотографии Ахматовой, Цветаевой, Мейерхольда, Мандельштама. Потом перетасует хронику нынешних похорон с хроникой похорон давних. У гроба Эфроса окажутся Лиля Брик, Пастернак, Луначарский. Сегодняшняя процессия, выйдя из театра на Таганке, пройдет былыми улицами, провожающие соединятся с теми, кто идет за грузовиком с гробом Маяковского.

Потом будет лицо поэта Арсения Тарковского. Очень старое лицо будет оставаться в кадре долго — пока не отзвучит текст письма,— до подписи «твой сын — несчастный и замученный Андрей Тарковский». Пройдут кадры, навсегда уже ассоциирующиеся с Тарковским-младшим: ангел «Троицы»; Спас; вспузырившаяся от пожара иконная доска. Потом большие садовые ножницы, которыми механически ровняют кустарник. Потом машинка, оголяющая голову. Серия тюремных коротких сцен: заключенный пьет воду, ловя струйку; заключенные у аквариума — какая-то редкая, странно кругленькая рыбка, вынутая сачком; потом она же на ладони. Кошка, пролезающая под колючей проволокой; отец и сын у скамейки в осеннем саду. Снова панорама — вверх по трубам орга́на, к стрельчатым сводам.

Эффект сведения разного — в одно, к одному, воспринимаемому разом и нераздельно, — этот эффект главенствует в картине «Группа товарищей». Факир на битом стекле и спаситель на кресте вписываются в общий мартиролог и в общий обвинительный акт.

Если назвать фильм «Группа товарищей» фильмом страстным — определение прозвучит похвально, не так ли? Эпитета — «страстный» — у фильма Марка Ляховецкого никто не отнимет. Тут бы и быть финалу описательного отзыва, воздающего режиссеру и его коллегам должное. Но точка тут не ставится.

Есть необходимость разобраться, почему же фильм в сущности дурной. Или хотя бы в том, почему он представляется мне дурным.

•

Как уже было сказано, среди предметов и мотивов, коротко взятых в кадр и эмоционально воздействующих сами по себе, есть дерево, которое хотят срубить. Дерево входит в мартиролог. Узнавать дерево «в лицо» совершенно не обязательно, но уж коль скоро я его узнала — несколько слов в связи с ним.

В кадр попал вяз, который стал хорошо виден прохожим, когда снесли дома, прежде окружавшие двор. Стоит он близ угла улицы Воровского и улицы Писемского, а если хотите — близ угла Поварской и Борисоглебского, поскольку вяз вырос, пока названия не сменились. В тридцатые годы, когда шла реконструкция по Генеральному плану, район был сравнительно мало задет; более или менее уцелел при прокладке Нового Арбата; однако и к нему подбираются, что-то намереваются тут построить.

К тем, кто проходит мимо, обращено воззвание, оно висит прямо на самом вязе. На столике под ним — тетради. Если жаль старого дерева, оставьте в них подпись; можете выразить тут же свое отношение к сути дела.

Вероятно, эти тетради куда-то пошли. В них можно найти и мое имя с адресом. Я нормальный человек. Когда спрашивают, срубить живое или помиловать — неужели же я скажу: рубите! Понятно, что подписалась под петицией. Непонятен осадок, какого не должно быть после поступка, если поступок хорош. Все вроде бы как надо, так почему же претит?

Не то чтобы казались пустыми страсти вокруг одного дерева на углу после того, как чохом еще не то валили под корень и никто рта не открывал. Радоваться бы, что хоть теперь открывают! Радуюсь.

В принципе радуюсь. Конкретно же то, что успеваешь прочесть в той тетради, где и моя подпись, — не радует. Не на что там порадоваться.

Хоть кто бы слово сказал про сам вяз-то: что к нему привыкли, любят; что он — крепкий, еще долго может жить, вязы и по четыреста лет стоят; что скучно будет на тот год, если в привычную пору не угадаешь запаха его цветенья, вроде бы похожего на запах лип, но все же иного. Жаль его крылатых орешков и мелко зазубренных по краю, темноватых больших листьев.

Взамен того в тетрадях бурно описываются факты и имена, сами по себе остро сигналящие подготовленному сознанию. Храм Христа Спасителя. Есенин и снос гостиницы «Англетер». Забытые сельские кладбища. Грозящий обрушиться Пашков дом. Осквернение, которое, видать, кому-то на руку. Разрушение, которое неспроста. Покушение, имеющее цель.

Высоко и нервически взлетает голос то одной, то другой записи, всхлипывающей и обвиняющей. Записи заражают одна другую экстатическим, взвинченным состоянием поруганности; пишущие словно ловят кайф в надсаде. Реальный вяз как бы истаивает: не до него. Назвать бы, схватить бы тех — неуловимых, повсеместных, злокозненных,— кому надо вот сгубить еще и дерево-святыню. А землю, говорят, за доллары продали. Турецкое посольство хотят поставить. На святом-то месте.

Несомненно, все это пишут со страстью. С неподдельной. Но я не уверена, что страсть как таковая априорно внушает уважение.

Страсти — как антитезе безразличию и апатии — возникнуть недолго. Пробудить ее в себе, заразить ею — не шутка. Только зачем.

Впрочем, можно и объяснить — зачем. Экстатическое, приподнятое, острое состояние само по себе способно доставить наслаждение. Наслаждение это не удваивается, но возводится в степень, когда ты чувствуешь, что твой накал слит с чужим накалом. Заметим, что такого наслаждения общественная практика нам давно не давала.

Когда вручали ордена Леониду Ильичу Брежневу, все хлопали и вставали, но восторженного общего охвата никто даже и не имитировал. Когда его хоронили, народу было много, но экстаза горя опять же никто даже и не имитировал.

Ученый, занимающийся психологией масс, должен будет непременно заняться вопросом происхождения сильнейших массовых чувств, избыток которых поистине есть примета сталинских времен (и, быть может, причина неизживаемо-благодарного воспоминания о них, сохраняющегося у стольких) и дефицит которых столь же несомненно есть примета времен, к нам более близких.

Признав вчерашний дефицит общественных страстей, нетрудно угадать сегодняшний спрос на них. Нетрудно предсказать и спекуляцию страстями; из такой спекуляции извлекается высший доход — духовная власть.

«Слушатель всегда сочувствует говорящему со страстью, даже если тот не говорит ничего <дельного>. Поэтому многие <ораторы> шумом доводят слушателей до исступления». Это замечено Аристотелем, смотри в «Риторике». Это подтверждается.

Стоит вслушаться в звук фильма «Группа товарищей».

Разумеется, между авторами фильма и авторами записей из тетради под вязом нет согласия в том, как рисуется им единый круг бед и жертв, в том, кто видится всех бед виновником. Легко может статься, что в ком-то, оплакиваемом «Группой товарищей», иная из страстных записей в тетради под вязом признает осквернителя святынь. С шумом спорит шум. В тот момент, когда на тебя обрушивается страстный шум, ты готов устыдиться собственного здравомыслия.

Если не устыдиться собственного здравомыслия, если не перейти того порога, «когда оратор уже овладел

своими слушателями и влил в них неистовство похвалами или порицаниями, выражениями гнева или выражениями любви», — можно увидеть то, что в фильме «Группа товарищей» подается слитно, объединяемое ритмом, пластикой, ассоциативным монтажом, возвратом мотивов, объединяется по мысли насильственной или мнимой.

Вот движется мотив сыновства: близ могилы скульптора показывают могилу его матери, Тарковский-отец слушает письмо Тарковского-сына; старик прощающе обнимает припавшего к нему заключенного. Стыдно не волноваться. Но пусть мне будет стыдно, я все же не понимаю, почему история, в итоге которой мы потеряли Андрея Тарковского, рифмуется с тем, как обнимает заключенного отец, и через эту мизансцену — с Рембрандтом и Христовой притчей. Чтобы рифмовать, нужно хорошо забыть эту притчу о блудном сыне, распутно промотавшем на чужбине свою долю отцовского достояния, чьему раскаянию и возвращению отец все же рад: «...сын мой был мертв, и ожил; пропадал, и нашелся». И начали веселиться» (Евангелие от Луки, 15, стих 24). Но это не про Андрея Тарковского. Это не к нему относится.

...Я поняла бы строящее, «крепящее» назначение притчи о блудном сыне в фильме, где шла бы речь о том, как постыдно и глупо проматываем мы наследственное достояние, до какого последнего нищенства доходит душа, как невозможным мнится спасительное возвращение и как оно в сущности возможно и праздничено. Но ведь это был бы совсем другой фильм.

Я поняла бы, если историю Андрея Тарковского и историю Худенко свели бы вместе, соединив их с совсем иной евангельской притчей: с притчей о хозяине виноградника, который посылал к нерадивым и злым работникам слуг своих и под конец сына своего, а те били и убивали посланных. «Сюжет Тарковского» и «сюжет Худенко» действительно могли бы состроиться в единый сюжет о том, как в благословение краю посылается талант и как край, загубив посланное ему, остается без благословения. Но ведь это был бы совсем другой фильм.

Я поняла бы (хотя продолжала бы находить риторичным) кадр с ножницами, жестоко ровняющими живой куст, который заканчивает секвенцию, посвященную Тарковскому (читай: вот так механически стригли всех под одну гребенку, обкарнывали). Понятен и переход от этих ножниц к машинке, стригущей голову заключенного. Но не понимаю нравственности, по которой без остатка «метафоризируется» этот самый парень, которому бреют голову. Он что, не живой человек? Он что — так же, как и все остальные за решеткой, годен лишь служить метафорой несвободы художника? На тех же правах, что рыбка в сачке?

Я поняла бы, если бы фильм исходил из прозвучавшей здесь мысли скульптора Сидура о том, как трудно — и как необходимо, как, в конце концов, облегчительно для каждого — переучивать свой взгляд, привыкший устремляться в прорезь винтовки, брать на мушку; важно заново учиться пристальности иной, любовной и доверчивой. Рифмой могли бы стать слова Даниила Гранина, который здесь, в фильме, размышляет о милосердии и сострадании как о норме человеческих отношений. Уж коли в чреде лиц, возникающих в «Группе товарищей», мелькает и Луначарский, отчего бы тут не прозвучать и его словам про то, как эта норма была сломана и как трагедию слома выразил Михаил Чехов — «русский интеллигент, нежное и уязвимое дитя великой гуманистической культуры, которого революция, сметающая ветхие избушки доброты, человечности и других мелких чувств, застала врасплох».

Но тогда при чем тут Маяковский? Не он ли сказал этой революции, сметающей избушки доброты, из

шестидюймовок садящей по Василию Блаженному и прикладами гонящей седых адмиралов вниз головой с моста, не он ли сказал ей: «О, четырежды славься, благословенная!»

Я поняла бы, если Марк Ляховецкий отыграл бы предложенную им вначале метафору: человек в чалме факира, нагим ложащийся на битое стекло и предлагающий это как опыт и как зрелище, едва ли не метафора, коль скоро идет разговор о типе художника XX века. Ложишься навзничь на стекло и предлагаешь желающим поплясать у тебя на груди. Это входит в профессию. Кстати, в книге «Профессия — режиссер» Анатолий Эфрос обмолвился, что в его обязанности входит ежедневно забивать голой ладонью гвозди.

Но я не понимаю, когда это метафорическое ложе, которое художник стелит себе сам, приравнивается к неметафорическим лагерным нарам, и не понимаю, почему судьбу Сидура уподобляют судьбе Пильняка и Бабеля (именно эти имена, вместе с именем Булгакова, называет немецкий профессор, о Сидуре в фильме рассказывающий). Не понимаю, почему они все — от Сидура и Эфроса до Худенко — сближены.

Задавать этот вопрос неловко. Еще раз процитируем из Аристотеля: «На слушателя действует и то, чем до отвращения часто пользуются сочинители речей: «Кто же этого не знает?», «Все знают». Слушатель в смущении соглашается, чтобы разделить суждение «всех остальных».

Задавать этот вопрос в нашем случае тем более нелегко, что вот в каком повороте он уже поставлен пишущей о том же фильме Юнной Мориц. «Ахматова, Пастернак, Цветаева, Мандельштам, Маяковский, Худенко, Тарковский, Эфрос, Сидур, кадры похорон, колонии для малолетних,— что общего между ними, почему переплелись они в этой документальной ленте? Вот вопрос вопросов, на который ответить способен лишь каждый в отдельности зритель — в меру своей совести и милосердия».

Человек, который на этот «вопрос вопросов» мгновенного внутреннего ответа не имеет, оказывается рядом с единомышленниками фильма таким же подозреваемым чужаком, как в обществе воспаленных людей под вязом, которые точно знают, кому и зачем надобно загубить дерево, тогда как вы того не знаете. Ах, не улавливаете? Ну, если не улавливаете, почему хотят загубить любимое дерево Есенина и какая тут связь с тем, что снесли «Англетер» и снесли как раз тогда, когда вышли на след убийц Есенина, и если вы вообще до сих пор думаете, будто он сам покончил с собой, — то лучше вам проходить и не задерживаться.

Для людей, будоражащих себя под вязом, вопрос, что тут общего, вопрос монтажа тоже есть «вопрос вопросов». Ведь существует не только экранное, но и бытовое монтажное мышление. Образ, создаваемый чередою остро впечатываемых в сознание кадров, властен. Именно так в обыденном сознании создается «образ жертвы», «образ врага» и «образ виновника».

«Образ жертвы» в фильме поглощает реальные судьбы и реальные лица. Юнна Мориц пишет: «Группа товарищей» — «посмертная песня «безумству храбрых», травимых, гонимых, камнями побиваемых...»

Если иметь в виду не «образ жертвы», но конкретно тех, о ком речь в фильме, Юнне Мориц в голову бы не пришла строка из «Песни о Соколе». Не представляет же она себе на могильном камне Булгакова надпись: «О смелый сокол! В бою с врагами истек ты кровью». И если бы в безбрежности ГУЛАГа указали место, где лежат кости Осипа Мандельштама, вряд ли на обелиске нечего было бы выбить более близкого душе и поэтике покойного, нежели строчки: «Пускай ты умер!.. Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером». Или, на вкус Юнны Мориц, этой надписью стоило бы украсить крест Андрея Тарковского?

Можно было удивиться, как безраз-

личны создатели фильма к тому парню, которому в кадре бреют голову, как они его без остатка «метафоризировали». Но точно так же, как безымянный зэк, метафоризированы, поглощены «образом жертвы» тут все.

Юнну Мориц поразила храбрость, с какой в фильм введен «образ виновника»: эпизод поездки Брежнева и Кунаева по Казахстану. В нем, кстати, есть и монтажное сопоставление президиума в минуту аплодисментов, переходящих в овацию, с цирковым номером «Умные коровы». Но жаль, что храбрость потрачена на то, чтобы сказать банальность: монтаж предложил лишь аналог затертого газетного оборота — «политический фарс», «политический цирк». Сверх того никакого приварка «по мысли».

И опять: не пойму, хоть убейте, чем Брежнев повинен в смерти Анатолия Эфроса.

Боже мой, уж будто у жизни вообще и у жизни художника, в частности, нету уже ни собственного строя, ни собственного хода, ни собственной стратегии.

Прошла зима, настало лето —
Спасибо партии за это.

Неужели мы к тому приговорены: уж либо в ножки за все, уж либо нет такой беды, в которой они же, всесильные, не казались бы виноваты.

Если даже исходить из того, что судьба каждого каким-то образом определяется общими закономерностями времени, то уж надо доискиваться: *каким* именно образом.

Я поняла бы, если бы Марк Ляховецкий, располагавший кадрами похорон Анатолия Эфроса, скоропостижно скончавшегося на третьем году по переходе своем главным режиссером в театр на Таганке, захотел бы углубиться в сюжет судьбы этого человека — раз уж все равно страсти вокруг того, как складывались его последние годы, не утихают. И пусть примеры документального кинорасследования творческих дел не очень обнадеживающи, и пусть та решительность, с какой сделан кинопортрет Олега Ефремова в момент раздела Художественного театра, не кажется награжденной истинным проницанием в суть происходившего, — отчего не представить себе кинорассказчика, который сумеет одушевиться, к примеру, тем, как сделала свое «Жизнеописание Михаила Булгакова» Мариэтта Чудакова. Отчего бы и кинематографистам не добиться той же сосредоточенности, бесстрашия в выяснении обстоятельств и фактов, того же великого крохоборства, которое обеспечивает истинный охват предмета и силу высказывания. Но такое не сделать «на голой страсти». Нужен труд.

Насколько я понимаю, пафос и апатия — слова одного корня. Страсть многое наследует от апатии, которую сменяет как ее прямая антитеза. Менее всего страсть требует от переживающего ее, от предающегося ей — усилий души, усилий разумной воли. Страсть в сущности ленива.

●

А может быть, я совсем не права. Может быть, надо почтить состояние авторов «Группы товарищей»: состояние, едва ли не близкое тому, что чувствует человек, захвативший радиостанцию и — полагая, что минуты сочтены, — кричащий свое в эфир. Он был уверен, что застрелят на полдороге, и было не до мыслей — что́ же, собственно, стоит сказать и как сказать.

«Врага прижал бы я к ранам груди... и захлебнулся б моей он кровью...» Если патетика «Песни о Соколе», вспомнившаяся Юнне Мориц, не имеет касательства к «персоналии» картины, то к состоянию режиссера имеет.

Форсировка, которая бывает так очевидна во многом, что делается сегодня, происхождением своим обязана не безвкусице, а тому, что людям неизвестно, надолго ли они на радиостанции.

Примем за факт: то, что мы говорим, в самом деле выходит в эфир. Испытаем от этого страх — не страх, что́ нам за сказанное будет (ну, будет так будет), но страх, разумно ли,

глубоко ли, красиво ли и сто́ит ли эфира наше слово. Если художник идет под пули и на крест, то тем более обидно нести нескладицу или банальность.

Состояние, в котором работает художник, его изначальная установка (хоть «творю, чтобы дали премию», хоть «творю, чтобы распяли», хоть «я занят, оставьте меня в покое»)— так или иначе сказывается в итоге, то есть в том, что́ у художника выходит, какое получается произведение. Состояние полной творческой сосредоточенности на предмете угадывается в работе тех, кто на студии «Союзмультфильм» делал «Пейзаж с можжевельником».

Можно бы дальнейшее вести на сравнении двух работ: разве не близок их предмет? Судьба эстонского художника Юло Соостера, из чьих рисунков рождается мультипликация «Пейзажа с можжевельником», вполне могла бы побудить Марка Ляховецкого и его включить в общий мартиролог «Группы товарищей»: разве не выпали Соостеру и лагеря, и громы и молнии после выставки, где оказались его работы, и безвестность, на которую обрекли потом. Разве нельзя додумать, как сработали бы мотивы, вошедшие в картину Андрея Хржановского и Валерия Угарова, возьми их в свою картину Марк Ляховецкий: вот дверь в обгоревшую московскую мастерскую художника; вот обгоревший край его рисунка. Разве нельзя сказать, что стихи Ахматовой и стихи Мандельштама так же понадобились за кадром «Пейзажа с можжевельником», как их лица понадобились в кадре «Группы товарищей»?

«Пейзаж с можжевельником»
Сценарий *А. Хржановского*. Постановка *А. Хржановского, В. Угарова*. Оператор *К. Расулов*. Художник *В. Угаров* при участии *И. Кабакова*. Музыка из произведений *А. Шнитке*. Звукооператор *В. Кутузов*. «Союзмультфильм», 1987.

В том-то и дело, однако, что эти стихи понадобились — не так же. По другому закону. На другом уровне. Ради иной задачи.

Стоит вглядеться, как снят дом на Чистых прудах, где была мастерская Соостера (за кадром быстрый, легкий голос вспоминает, что тут была также первая московская служба Михаила Булгакова, незабвенный лито; что Ле Корбюзье, фантазировавший у Чистых прудов один из районов своего «Лучезарного города», от взрыва этого дома страхового общества «Россия» отказался: не взорвешь). Снято так, что оцениваешь облик и план дома-замка, дома-города. Крепкая светлая чешуя кровель на башенках, несокрушимо ровная кладка — приятно взглянуть. Постройка не славящаяся вроде бы, а какой запас прочности и свободы причуд.

В мастерской темно, а на улице яркое солнце. Окно кажется висящим на стене четким пейзажем. Два пейзажа в разных рамах: одно окно и другое. Потом уже пойдут действительно пейзажи, написанные художником.

Стоит вглядеться и в то, как снято место, где был крестьянский двор на родине художника. Разрушаясь, стены обнаруживают свое естество камней, ларь — свое естество дерева. Жизнь тут шла так, что, оборванная насильно, она не оставила по своем уходе того, чем создается мерзость запустения.

Если бы создатели картины тяготели к урокам, они могли бы предложить извлечь из этого урок. Но фильм тяготеет не к публицистической педагогике, а к философской поэзии.

Разрушения одновременно и превращения. Омела придает тонким ветвям, меж которыми угнездилась, неузнаваемость. Мельчайшая голубоватая, красноватая, ярко-желтая цвель на валуне его изъедает и преображает — поверхность, взятая камерой вблизи, похожа на абстрактное полотно. Поймана фантастичность живого, его — живого — предрасположенность к метаморфозе.

Мысль о метаморфозе в согласии с самими рисунками Соостера; авторы разгадывают в них и в сопоставлениях усиливают эту мысль. Яйцо обнаруживает сходство с глазом или становится глазом; яйцо обрастает волосом; из него может вылупиться что угодно — не исключен, между прочим, и цыпленок. Чреда цыплят в кадре деловито кружит по яйцу, этакие планетки на орбите.

Мысль о метаморфозе, о воле к движению и к изменению неразрывна с техникой фильма — с *замыслом техники*. В рисунке Соостера вживающиеся в него режиссеры разгадывают его готовность, его «собственное желание» преобразиться и пройти приключение своей формы.

Метаморфозы могут быть здесь забавны, как забавны метаморфозы рыбки, залезающей в раковину-будочку и затем в полосатом купальнике устраивающейся позагорать на пляже. В метаморфозе здесь может быть угрожающее. Радостно само ощущение пластичности, творческой возможности материи.

В рисунках Соостера Хржановский и Угаров не выискивают мотива ненадежности, когда предмет или живое создание сами не знают, что с ними может статься; метаморфоза тут вызывается игрой свободной воли, желаньем проклюнуться, поплыть, полететь. Но едва ли авторы не думают притом, сколь метаморфоза близка смерти. Не так ли у Овидия безутешные слезы бегут ручьем — ручьем становится плачущий, исчезая как человек; в лавровых ветвях и в шелесте их исчезает тело и голос Дафны. Впрочем, в «Пейзаже с можжевельником» за кадром слышим не из «Метаморфоз» Овидия, а из «Метаморфоз» Николая Заболоцкого.

Как мир меняется! И как я сам
меняюсь!
...Что было раньше птицей,
Теперь лежит написанной
страницей;
Мысль некогда была простым
цветком;
Поэма шествовала медленным
быком;
А то, что было мною, то, быть
может,
Опять растет и мир растений
множит.

То, что эти «Метаморфозы» написаны в тридцать седьмом году, из-за кадра не напоминают. Однако оно так. Поэт, которого вскоре возьмут, полагает, что если суждено умереть, то это не впервой:

Я умирал не раз. О, сколько
мертвых тел
Я отделил от собственного тела!
И если б только разум мой прозрел
И в землю устремил пронзительное
око,
Он увидал бы там, среди могил,
глубоко
Лежащего меня. Он показал бы мне
Меня, колеблемого на морской
волне,
Меня, летящего по ветру в край
незримый,—
Мой бедный прах, когда-то так
любимый.
А я все жив...
Как все меняется!..

Жизнь прочна именно возможностью метаморфозы. Чтобы разрушить прочность, надобно истребить свободу жизненных форм.

Большая часть рисунков, которые выбирают для анимации режиссеры, связана с прочностью-свободой и с посягновением на прочность-свободу.

За кадром Сергей Юрский прочитает характеристику, которую дали заключенному Соостеру Ю. И. «Проделал большую работу... Трудолюбив, дисциплинирован, исполнителен, честен». Подписано — Зернов. Если бы такой же добросовестный Зернов писал характеристику зэку Ивану Денисовичу, там было бы примерно то же.

По историческому опыту, прочность без свободы жизненных форм разрушается. Но конкретно у этих двоих — у Соостера Ю. И. и у Ивана Денисовича — на их срока прочности хватило.

...Недавно довелось читать о том, что трагедия интеллигентов на фоне трагедии крестьянства — ну, как бы

«не тянет». Клюев — да, а Ахматова — и сама горя настоящего не хлебала, и не о тех плакала. Говорить так не только низко, но еще и неточно. Какую трагедию — по какому разряду происходящую, по первому или по второму — пережил хутор Соостеров, где на лужайке мы видели крепкую, деревенским мастером сделанную качалку, а на качалке — скрипку. Отец делал музыкальные инструменты. Сын рисовал. То, что забрали отсюда мужиков вместе с остальными 70 тысячами эстонских крестьян, что нету больше хутора, что Соостеру-сыну деревенские картины довелось рисовать по памяти в лагере, — это какая трагедия, крестьянская или интеллигентская?..

А еще довелось читать написанное о Пастернаке: цитируется его письмо, где он говорит, что последние годы был счастлив. Пишущий видит в том улику: народ в войну бедовал, а Пастернак (сам признается) благоденствовал. Для автора статьи — кстати, поэта — словно бы нет разницы между счастьем и сытой безопасностью житья. А другим — внутренним ладом, чистой совестью, любовью и близостью к тем, кого «наблюдал, боготворя», творческим подъемом, стихами, общей победой, наконец,— другие разве не бывают счастливы? Уличит ли *такое* ощущение счастья поэта в ненародности?

Пастернак пишет о том, что был долгое время счастлив. Когда и зачем он об этом пишет? Впереди — он знает — дурные дни.

Прочность человека и жизни зависит еще от того, сколько внесено в эту жизнь счастья. Говорят, будто привычка к счастью расслабляет — *привычка,* наверное, вправду может расслабить. Но истинное, благодарное переживание счастья — вряд ли. Во всяком случае, артистка Гиацинтова однажды пояснила, почему выдержала, когда развалили ее театр-дом: жила запасом счастья, которое испытала смолоду. Можно развалить настоящее и лишить будущего, но что было — не отнять.

Ни о Пастернаке, ни об Иване Денисовиче, ни о Гиацинтовой в «Пейзаже с можжевельником» нет, впрочем, ни слова. Режиссеры не объясняют Соостера — через кого-то, а кого-то — через Соостера. Только Соостера через Соостера. К анимации графических и живописных мотивов художника добавлены лишь фотографии и натурные кадры: на Чистых прудах; Таллин; остров; у сестры. Принцип выдержан строго, да и вообще внутренняя дисциплина и ясность приемов тут разительны. Держась своего предмета и не подсказывая непременных ассоциаций, бесслезный спокойный фильм предоставляет свободу додумывать, чувствовать рядом с ним свое. За теми, кто ушел в лагеря, еще была жизнь-счастье, от которой отрывали: в сужающейся щели видны рисунки — крестьянский дом, кузница, лошадь, женщина, доящая корову, что там еще, закрывай, проходи, перед смертью не надышишься. Была эта жизнь, в которую втолкнули: опять серия рисунков, лица, в лицах удивляет значительность.

Всеомывающее море. Сколько можно рисовать море, сколько можно рисовать женщин, сколько можно рисовать бабочек. Все властнее ритм. Чья строка? Это, кажется, Мандельштам — «чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо»... А конец под голос Высоцкого: «Истопи ты мне баньку по-белому...» Редкий размер, необычайный ритм, а сошлось.

Да простит нас бесслезный фильм. Да, я понимаю: что же плакать. Все-таки хоть плачем. Спасибо.

В редакции «ИК» также возникли споры о фильме «Группа товарищей». Значительное большинство разделяет точку зрения И. Соловьевой.

Необязательные заметки

Александр Бовин

В защиту политического кино

Посмотрел два фильма: «Загадочный наследник» и «Загон». Пригласив меня на просмотр, редакция, очевидно, посчитала эти ленты политическим кино. Вроде бы так и есть. Президенты, резиденты, послы, террористы — список героев почти по протоколу.

А вот запомнилось, по-настоящему запомнилось русское кладбище. В «Загадочном наследнике» есть эпизод, в котором герои попадают на русское кладбище в Париже. Могилы, надписи. За именами — история, судьбы. Интересно было смотреть.

Могу предположить, что многих заинтересует — но по другим причинам — и прогулка по парижским улицам, которая по сюжету носит откровенно экскурсионный характер. Дочь русского эмигранта Асенька показывает достопримечательности города советскому художнику Степану, приехавшему за наследством. Между этими героями, кстати, и роман намечается, что тоже должно привлечь зрительское внимание. Не говорю уж о фильме «Загон», где американская журналистка Клер — она же агент ЦРУ — ведет разведывательную работу прямо в постели некоего тройного агента Крафта, состоящего на военной службе в одной из стран ближневосточного региона.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Я не вижу ничего плохого в использовании политического материала для создания увлекательного действия, строго говоря, никакого отношения к политике не имеющего. Есть спрос — значит, будет и предложение. И почему бы в самом деле не «сорвать кассу»? Хоть деньги у нас и не конвертируемые, но иногда их тоже полезно иметь.

Богатейшие жанровые традиции у кинематографа Америки, Англии, идущие от политико-детективной литературы с ее авантюрными сюжетами и непременной экзотикой. «Семь дней в мае», «Американский Рубикон», романы Джона Ле Карре и даже некоторые Грэма Грина — все это уже стало классикой жанра. Наверное, пора и нам перестать шарахаться от слова «масскультура», как будто бы это какое-то ругательство.

Вот, например, пьеса Г. Боровика «Агент 00». Народ валом валит. Я был в зале и видел, как реагирует публика на Н. Гундареву, которая устраивает на сцене настоящее шоу. И хорошо. Не дай бог, кто-то начнет расхаживать с дубиной и лупить за это. Почему все должны быть Пушкиными и Толстыми? При все возрастающей культуре Непушкиных у нас сегодня подавляющее большинство — достаточно полистать справочник Союза писателей. Куда от этого денешься? Ввести «запрет на профессию»? Нет, конечно. Каждый должен иметь свой шанс. Но при одном условии — владения ремеслом, профессией. Ну как владеет им, скажем, Ю. Семенов или, если брать адаптацию истории, В. Пикуль. Читаю, смеюсь над собой, но ведь читаю.

А тут, честно скажу, с трудом высидел до конца просмотра. Неинтересно. Разве что сцена на русском кладбище. И если бы еще герои молчали, а то ведь они без конца произносят мертворожденные тексты, кото-

рые к политическому, а подчас и просто к литературному языку не отнесешь. Актеры, которые вынуждены произносить эти тексты,— мученики. Я вижу, например, что Г. Жженов (советский посол в «Загоне») старается что-то придумать, что-то сыграть. Но нет характера, нет острых положений, в которых характер мог бы проявиться, а если и есть, то они драматургически не использованы, не разработаны. Стереотипы, которыми живет массовая культура, в результате предстают в неприкрытом, смешном и наивном виде. Они не опосредованы никакой художественной тканью, которая должна быть и в массовом искусстве, и даже в самом массовом — искусстве кино.

Казалось бы, все яснее ясного. Но здесь, собственно, и возникает проблема, которая не этими фильмами открыта и, к сожалению, не этими фильмами будет исчерпана. Нас хотят не только развлекать. Нас хотят воспитывать. Виды ближневосточной столицы, виды западноевропейской столицы, погони, драки, перестрелки, убийства, пытки в застенках, танец живота и, наконец, амурные похождения — это все не главное. Главное — показать бескорыстную помощь советских специалистов развивающимся странам, моральную стойкость советского человека перед искушениями западной цивилизации, зловредную роль ЦРУ, моральное падение в среде русских эмигрантов и т. п. То, что следовало бы откровенно назвать неудавшимся боевиком, автоматически приобретает некую высшую идеологическую предназначенность, а авторы, обнаружившие элементарное неумение, оказываются на переднем крае политического противостояния.

И опять-таки я не против воспитания. Пусть меня воспитывают. Но — толково, умно, честно. Я хочу, чтобы воспитание опиралось не на избитые схемы, а на серьезный анализ действительного положения вещей.

При всем моем уважении к ЦРУ, равно как и к КГБ,— ребята делают свое дело, но не такие уж они вездесущие. Наши специалисты за рубежом работают хорошо, но зачем же делать вид, что это не связано с вполне конкретными политическими интересами нашего государства? Правда и то, что американские дипломаты борются за влияние на Ближнем Востоке, но не так же грубо они шантажируют премьеров и президентов, как это показано в «Загоне». И эмигранты в Париже — это все же не «эмигрантское отребье», а разные люди со своими достоинствами и недостатками.

Ситуация изменилась, но психологическая инерция продолжает действовать, и не только в кино. Несостоявшаяся масскультура стремится занять место политического фильма, романа, а то, что действительно имеет отношение к политике, чурается жанра, отдающего конъюнктурой, дискредитированного поделками.

Политическое искусство — это не значит про Америку, про шпионов, про дипломатов, про заговоры и провокации. Политическое искусство — это то, которое в художественной форме исследует причины и следствия политических действий, анализирует те или иные решения, их целесообразность и нравственную сущность, показывает людей, погруженных в живую политику. Для меня, например, образец политического фильма — это «Шестое июля». По-моему, классика. Или «Комиссар» — на мой взгляд, это тоже политическая картина, не случайно она столько лет пролежала на полке. А «Покаяние»? Ведь этот фильм явился по сути переворотом в политике.

К сожалению, гласность, которая утверждается в сфере внутренней политики, не очень-то пускают пока в сферу политики внешней. А без гласности нечего рассчитывать ни на истинно политическое кино, затрагивающее международные проблемы, ни на добротную журналистику, которая могла бы питать кинематограф более продуктивно, чем сейчас.

Вроде бы все, вплоть до министра иностранных дел,— за гласность. Но старые страхи, инерция немоты продолжают существовать. Что же пугает? Вдруг что-то кому-то не понравится. Ведь что бы ни написал Иванов, Бовин или Сидоров — это голос Кремля. Так нас воспринимают. Значит, если я напишу о реальных проблемах, скажем, Румынии или Ливии, то могут обидеться Чаушеску или Каддафи, могут осложниться наши отношения с этими странами. А зачем это нужно?

Действительно, не нужно. И мы предлагаем: давайте изменим установку. Хочешь услышать голос Кремля — читай заявления правительства, заявления ТАСС, редакционные, передовые статьи. Хочешь знать мнение конкретного журналиста, читай авторский материал. Все в принципе согласны с этим. Но дело движется очень медленно.

Надо, чтобы статьи по международным вопросам свободно ставили такие же острые, актуальные проблемы, как и статьи по вопросам внутренним, которые иногда обсуждают даже на Политбюро и принимают по ним решения. Есть проблемы, которые можно решать разными путями. Найти оптимальный путь, принуждая всех говорить одно и то же, невозможно.

Конечно, жить по установкам проще. Была установка — создавать образ врага, и создавали. Теперь вроде потепление, надо перестраиваться. И я боюсь, что сейчас и в журналистике, и в кино бодрые ребята с быстро скрипящими золотыми перьями начнут что есть силы создавать образ друга. А это ведь такой же стереотип, такая же ерунда, как и образ врага,— только с другим знаком. Есть сейчас элементы партнерства, но есть элементы враждебности — все перемешано. И надо не огрызаться и не петь «ладушки», а видеть жизнь как она есть. На телевидении В. Дунаев стал работать в таком ключе. По-моему, очень интересно. Он показывает американскую жизнь, стараясь понять ее изнутри.

...В момент чернобыльской аварии я был в Америке. И надо сказать, что, создавая образ врага, они преуспели больше нашего. Ужасающие сообщения:десять тысяч мертвых в Киеве. Зловещие красные стрелы, изображающие расползание радиоактивных облаков по Европе. И все это по двадцать раз в день. Вдруг на экране — фермеры, небритые, в джинсовых робах, где-то на «Техасщине» или «Айовщине». Обед вроде у них, перекур. И тут появляется корреспондент с камерой и говорит одному: «Слышал, у русских — Чернобыль? Продукты будут заражены. Цены на мировых рынках подскочут. Тебе хорошо будет». И тогда фермер подзывает остальных. «Посмотрите,— говорит,— на этого! Ты что думаешь, мы русскому горю будем радоваться? Жалко нам этих русских ребят, что у них так получилось». И матюком его. Американским, естественно. Там это по телевидению проходит...

Я прямо чуть не заплакал. В бочке дегтя вдруг ложка меда.

Так вот. В политическом кино должны быть и деготь, и мед. Только непременно натуральные, «без химии». И в пропорции не «по вкусу», а по жизни. Даже клюква может быть. Только не развесистая.

Андрей Плахов

Покушение на миф

В наши дни документальное кино берет на себя двойную социальную миссию: во-первых, стремительно осваивает, обживает отвоеванные зоны гласности; во-вторых, само пытается прорвать заслон все еще сохраняющихся табу.

Во время недавнего советско-польского кинематографического симпозиума (который проходил под девизом «От табу к гласности») кто-то привел анекдот в жанре черного юмора. Один историк составил список тем, запретных для публичного обсуждения: их оказалось, к примеру, 36. Второй его поправил: нет, 37, ибо еще одна крамольная тема — сам этот список.

Запрещение признать сам факт запрета — черта совсем недавнего прошлого. Кто сказал, что нельзя было касаться язв культа личности? Пожалуйста, только соблюдая «исторические пропорции», взвешивая балансы «за» и «против» и, разумеется, без цифр, имен и фактов. Что касается самой «личности», она, не спрашивая, реабилитировала себя в массовом сознании — в многостраничных романах, на экранах кинотеатров и телевидения, на ветровых стеклах автомашин.

Еще хуже обстояло дело с язвами современной действительности.

В течение мучительно долгих лет афганская война в одних своих аспектах (политических и моральных) оставалась абсолютным табу; в других же (тоже якобы политических и якобы моральных) служила почвой для культивирования мифологии развитого застоя.

Писатель Александр Проханов, к примеру, так прямо и заявил: нашему поколению (40—50-летним) досадно не повезло, ибо не выпало на его долю никакой мало-мальской войны, отсюда — пустые рефлексии и дефицит в нации (видимо, русской) мужских генов. Зато те, кому сегодня восемнадцать, имеют завидную возможность испытать в Афганистане свою доблесть, взрастить брутальную мужественность, попутно выполнив интернациональный долг. Налицо подчинение одного мифа другому: перед «национальной идеей», трактованной в духе «коллективного бессознательного» (хорошо известно, куда может завести такая трактовка) отступает, формализуется понятие «интернационального братства», годное, похоже, для одних моментов истории, но абсолютно неприемлемое для других.

Если в первый период «необъявленной войны» почти все связанные с ней реальности беспардонно замалчивались, а жертвы скрывались не только в количественном исчислении, но и поименно, то в дальнейшем карти-

«Возвращение»

Автор сценария *С. Бобров*. Режиссер *Т. Чубакова*. Операторы *В. Головня, С. Гусев*. ЦСДФ, 1987. Фильм «Возвращение» был участником МКФ короткометражных фильмов в г. Оберхаузене (1988) и получил три награды: Главный приз г. Оберхаузена (вместе с фильмом «Наша Мэрилин» (Канада); Главный приз Евангелической общины, Диплом Католической общины.

на резко меняется. Под эмблемой патриотического воспитания афганскую войну начали столь же беспардонно воспевать лихие борзописцы.

Воинствующий аморализм подобного рода публикаций — лишь отражение общей духовной атмосферы тех лет, в которой даже слово «гуманизм» (молчу о «пацифизме») постепенно становилось ругательным: в одном издательстве из моей рукописи потребовали вымарать фразу о гуманизме советского киноискусства, мотивируя тем, что мы-де должны воспитывать солдат, а не человеколюбов.

И — воспитывали. В том числе средствами кино, теми же пресловутыми «Пиратами XX века». Воспитывали беспринципность и среди самих наших кинематографистов. Один, к примеру, откровенно заявляет, что взялся за «нужную» афганскую тему, дабы в дальнейшем заработать право снять «авторский» фильм. Другой, не обладая талантами и тщетно пытаясь пробиться в режиссуру, берет сценарий знакомого нам А. Проханова и лепит, простите, такую залепуху про Афганистан, что делается тошно.

Между тем сама афганская проблема болит, кричит, кровоточит, и совестливый художник не может обойти ее, как старается обойти, не заметить обыденное сознание.

Александр Сокуров написал заявку на документальный фильм о том, как в жестокой исторической сшибке, в очаге насилия и смерти, происходит вместе с тем иного качества процесс — диалог восточной и западной культур (к сожалению, замысел так и не был осуществлен). И такой подход — культурфилософский, а не шапкозакидательский — в традициях русской литературы и искусства, для которых, скажем, кавказские войны были предметом размышления о цене человеческой жизни и духовного прогресса, о религиозных противоречиях и этнических сближениях и еще о многом другом. Но даже в эпоху господства романтизма восторженные ура-патриотические нотки с шовинистическим душком без труда распознавались как фальшивые.

А сегодня? Отделим эти нотки от того, что пишут, сочиняют, поют сами прошедшие через «афганский котел»: это — и горький, и страшный, и сентиментальный (иначе не бывает) солдатский фольклор. Какие-то мотивы переходят из него в песни профессиональных и полупрофессиональных бардов, негазетное ощущение войны постепенно захватывает литературу — назовем рассказ О. Хандуся «Он был мой самый лучший друг» («Урал», 1988, № 1).

Афганская тема впервые — еще осторожно, но реально — заговорила с экрана в картине Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?». Мы наконец-то увидели ничем не защищенный мир тех, кто вернулся, услышали их голоса без форсированных журналистских придыханий.

И вот — «Возвращение». Фильм, сделанный молодыми авторами — сценаристом Сергеем Бобровым и режиссером Татьяной Чубаковой. Сделанный без всяких изысков и комментариев, на одних только синхронах. Сделанный, сразу замечу, еще до того, как состоялась историческая вашингтонская встреча и М. С. Горбачев заявил о том, что человечество отвоевалось.

Слушаем голоса с экрана.

«Я бы хотел с удовольствием вернуться в Афганистан, потому что я должен отомстить за своего друга».

«То, что нам плохо, наши гражданские люди иногда просто не понимают. Может нас понять только старшее поколение, которое воевало».

«Про Афганистан мало кто знает. О нем вообще никто ничего не знает. Не то, что говорят по телевизору. Я никогда не видел, чтобы говорили правду».

«Кто был в бою, тот знает, что есть какая-то изюминка своя и передать ее очень трудно: когда человек с оружием и знает, что это оружие сильное, он чувствует себя сильней... Я не могу объяснить, но,

«Возвращение»

может быть, безнаказанность, вседозволенность — то, что приказывали убивать, и поэтому убивал... Допустим, я помню хорошо, как стрелял в человека первый раз. Вот он убегает, а я в него стреляю! У меня было такое ощущение, что я вроде на охоте: такой азарт был, как будто я гоняюсь за зайцем... Меня совесть не мучает. Потому что я думаю, тех, кто стрелял в наших ребят, тоже совесть не мучает».

«Я увидел в Кабульском госпитале хирургическое отделение, где лежат в общем здоровые ребята, молодые, кажется, вот еще столько могут свернуть! Но: без ног или обожженные. С одной стороны: жгучее желание изменить мир, а с другой — полное бессилие. Ведь война, она, кроме физического воздействия, еще больше воздействует на души. То есть большинство людей, прошедших войну, это просто калеки — моральные».

«Когда я пришел из армии, у меня было огромное желание громить. Когда почувствовал, что никому не нужны! Что отвоевали свое и ладно, ребятки едут домой. А на них плевать, собственно, на этих ребяток. Их побаиваются, к ним относятся — как к уродцам! — а в общем-то плевать всем... Когда приехал в солнечную Москву, посмотрел на сытые морды эти, до того стало мерзко... Ну, мне и захотелось грабить, громить... Сам просился туда, на эту войну, потому что есть такой миф о войне, что те, кто пережил Афган, те многое могут, многое знают... Ну и делают их там волками, уголовниками, подонками».

«Я преклоняюсь перед теми ребятами, которые, пускай даже не имея наград на этой войне, остались людьми; остались живыми! Потому что в основном-то возвращаются с такой тоской в глазах... Их же всех по глазам видно! Всех, кто идет по городу».

«Любое воюющее поколение исправляет ошибки предыдущего. Никто из моего поколения не принимал участия в решении вопроса о том, вести войну в Афганистане или нет».

«Единственный выход — заниматься собственным домом, своей собственной страной. А война — это... Ее надо кончать скорей. Война — это же не только военные действия. Это возможность войти куда угодно с автоматом, взять все, что надо, или ограбить кого хочется... Или просто пострелять. По мишеням... Не только там наркотики идут и оружие, а еще искалечено целое поколение».

«Единственный позитивный результат войны — появилась возможность задуматься о том, что же у нас происходит. Что с нами происходит».

Взявшись писать рецензию на

«Возвращение», я не нашел иного хода, чем привести как можно подробнее высказывания самих документальных героев. Их отбор и последовательность, осуществленные авторами фильма, говорят сами о себе. Трагическая судьба отвоевавшегося поколения — это только вершина айсберга. Под ней — бездна социальных и духовных последствий для всего общества, о которых впервые сказано в полный голос. Бездна эта разверзлась не сегодня и не вчера, но мы с немыслимой для цивилизованного мира беспечностью живем-поживаем над ней. А заращивать ее придется уже после окончания войны — завтра и послезавтра.

Придется думать, где применить энергию тех, кто вернулся, дабы не пошла она в террор и бандитизм, в борьбу против «сытых» по принципу «цель оправдывает средства». Увы, призывы к вернувшимся из Афганистана осуществить истинную перестройку (что бы это значило?), льстивые подыгрывания и многозначительные намеки позволяет себе пресса, к примеру, автор «Комсомольской правды»[1]. А то, что некоторые из героев «Возвращения» нашли себя на работе в Загорском доме для слепоглухонемых детей — пример, конечно, высокоморальный, но вряд ли повсеместно повторимый.

Придется думать и о том, как облегчить боль вдов, матерей, близких погибших. Об этом уже тоже снята документальная картина в Белоруссии, которая так и называется — «Боль». Фильм еще не совсем довершен, а уже успел столкнуться с разного рода сложностями, но полагаю, что в нынешней ситуации его на пути к экрану не остановить. Он важен не только тем, что обращает внимание общества к положению бедствующих, одиноких, теряющих рассудок женщин. Еще важнее, что он выводит афганскую проблему на новый гуманитарный виток осмысления.

И меня тревожит, что в каждом втором приносимом сегодня на студии сценарии на молодежную тему (мне приходится читать многие) обязательно действует бравый «афганец», который железной рукой наводит порядок в разложившемся и обюрократившемся социальном организме...

Нет, не думаю, что у наших писателей, даже самых воинственных, хватит пороху на неоколониальный роман или сценарий. Верю, что Афганистан останется в нашей истории, в нашей культуре несотворенным мифом. Заслуга авторов «Возвращения» и в том, что они первыми в кинематографе покусились на разрушение уже нарождающегося мифа. И эта работа требует осмысленного и взвешенного продолжения. Насколько мне известно, ее и намерены осуществить авторы рецензируемой ленты.

Но что делать с ребятами из фильма «Возвращение» и их товарищами по несчастью? Или, говоря словами одного из них, «что делать с этими воспоминаниями, куда их девать?»...

[1] Статья Е. Лосото «Командировка на войну».— «Комсомольская правда», 1988, 23 — 28 февраля.

Точка зрения

А. Самсонов, академик

Сегодня так нельзя

После прочтения сценария

В силу своих профессиональных интересов я внимательно слежу за новыми произведениями научной мысли, художественной литературы, публицистики, театра и кинематографа, которые связаны с темой Великой Отечественной войны в целом и в особенности Сталинградской битвы, исследованию которой посвящена моя монография.

Я узнал, что на киностудии «Мосфильм» режиссер Юрий Озеров начал работу над большой картиной «Сталинград». Меня это, естественно, заинтересовало: какова концепция фильма? Насколько полно отражает он грандиозное сражение? Как вылеплены образы исторических персонажей — действующих лиц величайшей драмы нового времени?

И вот в моих руках киносценарий обоих фильмов эпопеи «Сталинград».

В предисловии к сценарию Юрий Озеров объясняет, почему он взялся за эту тему. Он напоминает, что за его плечами 14 художественных цветных широкоформатных фильмов, посвященных Великой Отечественной войне, и перечисляет эти ленты, вмещая в два абзаца и «Освобождение» (5 фильмов, 6 серий), и «Солдаты свободы» (4 фильма), и «Битву за Москву» (2 фильма, 4 серии) — произведения, как отмечалось общественностью и учеными, далеко не равного художественного достоинства, а главное — резко различающееся степенью исторической достоверности. «Создаваемая мною кинолетопись Великой Отечественной войны,— пишет Ю. Озеров,— состоящая из сериалов художественных фильмов, в настоящее время остается еще не полной. Нет фильма о Сталинграде». Заканчивает свое предисловие автор сценария и постановщик фильма следующими словами: «Победа Советских Вооруженных Сил на Волге — величайшее событие, положившее начало коренному перелому в ходе всей второй мировой войны. Высока честь и ответственность художника, берущегося за воссоздание великого исторического подвига советского народа». С этим невозможно не согласиться.

Какое же впечатление оставило у меня тщательное ознакомление со сценарием? Считаю полезным поделиться этим с читателями журнала «Искусство кино».

О Сталинграде существует огромная литература, ему посвящены и многие произведения искусства, в том числе и кинофильмы. И когда сейчас, в условиях революционной перестройки нашего общества, мы обращаемся к этой теме, нам следует взглянуть на уже сделанное, отвергнуть в этом сделанном то, что исторически неверно, освободиться от вредных мифов, от всяких конъюнктурных наслоений и постараться раскрыть эту действительно огромную тему исторически правильно и, я бы сказал, с правильных нравственных позиций.

Теперь конкретно о самом сценарии. Я вначале сделаю некоторые замечания по конкретно-историческим аспектам этой темы и по тому, как они освещены в сценарии. Здесь много существенных недостатков.

Во-первых, сценарий не дает общего представления о грандиозности Сталинградской битвы в ее взаимосвязи с крупнейшими мировыми событиями времени. Конечно, сценарий есть сценарий, это специфическая форма творчества, и требования к ней особые — совсем не такие, как, скажем, к научной монографии и даже не как к роману. Но тем не менее своими, присущими ему средствами сценарий такую задачу должен выполнить.

Вторая мировая война была в разгаре. Фашистская армия одерживала победы на всех по существу фронтах и театрах военных действий. Инициатива находилась в руках гитлеровской Германии. В этой обстановке и развернулась Сталинградская битва — поначалу крайне неудачно для советской стороны, лишний раз свидетельствуя о мощи нацистского оружия. Однако оборонительный период Сталинградской битвы завершился не так, как хотел того Гитлер. Защитники Сталинграда выстояли, а затем при участии всей страны наши войска под Сталинградом перешли в наступление, которое завершилось окружением и уничтожением крупнейшей группировки вермахта.

Так вот, хоть какими-то штрихами набросать бы контуры этих событий — какие-то кадры, показывающие успехи фашистских войск на других театрах, какие-то эпизоды, отражающие судьбу народов, которые оказались под гнетом гитлеровской Германии в это время, какие-то моменты, раскрывающие критическую обстановку, что сложилась для нашей страны. Ведь летом 1942 года немецко-фашистской армии удалось наиболее глубоко проникнуть на территорию Советского Союза. На оккупированной территории проживало до войны 80 миллионов человек, там находились наши важнейшие индустриальные центры и сельскохозяйственные регионы. Немецкие танковые армады прорвались в наши нефтеносные районы на Северном Кавказе, под угрозой оказался главный источник снабжения армии и страны нефтью — Баку. Если бы фашистам удалось захватить Баку, мы не смогли бы дальше вести войну... Ситуация была трагическая. Она придавала исходу битвы на Волге значение судьбоносное — быть или не быть нашей стране, нашему государству. Об этом в сценарии Юрия Озерова — ни слова, ни кадра. А ведь на таком фоне куда рельефнее выступило бы значение самой Сталинградской битвы.

Естественно, читатель и кинозритель хотят задать вопрос: а почему, собственно, и в 1942 году, когда не было фактора внезапности, который действовал летом 1941 года — я имею в виду не стратегическую, а оперативно-тактическую внезапность,— и других факторов, делавших противника особенно мощным,— почему все-таки противник летом 1942 года вышел к Волге и проник на Кавказ до Грозного, Новороссийска, Эльбруса? В нашей научной, то же самое и в художественной литературе, и в киноискусстве этот вопрос раскрывается односторонне и без полной правды. А именно полная правда должна присутствовать и в новых книгах, и в новых фильмах, когда они обращаются к Сталинграду.

Не стану вдаваться в подробности, но напомню, что зимой 1941—1942 года, разгромив противника под Москвой, наши войска перешли в контрнаступление, а затем в общее наступление. И к весне 1942 года кампания заканчивалась при стратегической инициативе в наших руках. Но в марте 1942 года наши резервы иссякли, и наше наступление приостановилось. Обе стороны — и Советский Союз, и фашистская Германия — стали готовиться к дальнейшему продолжению борьбы, которая должна была развернуться в летней кампании 1942 года. И тут очень важно было правильно оценить намерения противника, угадать, а еще лучше — узнать направление его главного удара. Наша разведка соответствующие правильные данные об этом сообщала. Но так же, как и в 1941 году,

Сталин, и не только один Сталин, но и его окружение сделали неверный прогноз. Сталин решил, что главный удар летом 1942 года противник будет наносить по-прежнему на Западном направлении, то есть — на Москву. Соответственно были расположены и наши резервы. Возможность наступления немцев на Юго-Западе допускалась, но это был уже второстепенный вариант, и поэтому подготовка к его отражению должным образом проведена не была.

Затем еще один момент, весьма важный. Когда весной сорок второго года в Ставке Верховного Главнокомандования обсуждался замысел на предстоящую летнюю кампанию, то Генеральный штаб наших Вооруженных сил в лице начальника Генерального штаба маршала Бориса Михайловича Шапошникова четко изложил свой замысел: организовать устойчивую оборону в предвидении неизбежного наступления немцев. И уже только после того, как противник будет измотан в оборонительных с нашей стороны боях,— после этого, подтянув резервы, самим переходить в наступление. С этим замыслом Сталин не согласился. Было принято решение хотя и учесть рекомендацию Генерального штаба об организации обороны, но сделав весьма многочисленные исключения из этого стратегического замысла. То есть наряду с обороной намечалось провести наступательные операции в Крыму, на Юго-Западном направлении, под Демянском и на других направлениях. Эти наступления были организованы. В Крыму дело закончилось Керченской катастрофой, на Юго-Западе — полным провалом Харьковской операции и окружением части наших войск, отступлением оставшихся вне котла разбитых соединений и частей, не были удачными и наступательные операции на других участках фронта. Таким образом, замысел — «и обороняться, и наступать» — обнаружил полную несостоятельность. А те небольшие резервы, которые у нас имелись к лету 1942 года, в этих неудачных боях были израсходованы. Поэтому когда противник в конце июня сорок второго года перешел в наступление на Юго-Западном направлении, то не встретил сколько-нибудь устойчивой обороны. Так летом 1942 года для нашей страны повторилось крупнейшее поражение.

Обо всем этом следовало сказать в сценарии о Сталинградской битве. Опять-таки, повторяю, не обязательно при этом вдаваться в детали, но обосновать главное во всем том, что предопределило успешное наступление немцев летом 1942 года и наши неудачи того времени, с моей точки зрения, необходимо. Не прикрашивая, не маскируя, не лакируя, как у нас делалось, да и сейчас еще делается по-прежнему в нашей литературе. И в сценарии Юрия Озерова в том числе. Здесь этой правды нет. По Озерову получается, что в стратегических просчетах 1942 года виноват кто угодно — Генштаб, Тимошенко, Хрущев, но только не Сталин.

Теперь, в-третьих (по счету, но не по значению), о самой Сталинградской битве. Конечно, повторяю, в сценарии и кинофильме даже такого объема невозможно показать ни ее масштабы в полной мере, ни ее перипетии в каких-то деталях. Но опять-таки, главное надо каким-то образом отразить.

Ну, например, в сценарии упоминаются почти исключительно только две армии — 62-я и 64-я. У нас когда-то и в исторической литературе фигурировали только эти две армии при описании Сталинградского сражения — просто оттого, что цензура не разрешала почему-то перечислять другие. Это давало, конечно, искаженное представление о масштабах битвы. Однако теперь-то, когда те времена миновали, почему надо повторять цензурные изъятия? А ведь очень упорная и трудная борьба шла на подступах к Сталинграду и в большой излучине Дона, она сопровождалась и окружением ряда наших дивизий, и проявлениями величайшей

храбрости, мужества, самоотверженности защитников Сталинграда. Как же можно не показать, хотя бы отрывочно, некими штрихами, что в этой битве участвовали и 1-я гвардейская, и 24-я, и ряд других армий — севернее города, и, скажем, 51-я и 57-я южнее его. Отдать какие-то кадры этим армиям — это значит и правильно показать масштабы битвы. А в нынешнем виде в сценарии теряется правильное представление о ней. Напомню, что в битве участвовало свыше полутора миллионов людей с каждой стороны, не говоря о массах военной техники...

Теперь — о советском тыле. Он вообще отсутствует в этом сценарии. Конечно, его тема — Сталинградская битва как таковая, вооруженная борьба. Но можно ли вопреки исторической реальности в сценарии и фильме, претендующих на эпический охват событий, показывать вооруженную борьбу в полной изоляции от жизни и труда тыла? Кто не знает, что любая война, а Великая Отечественная особенно, слиты с тылом, без которого попросту не могли бы даже один день сражаться вооруженные силы на фронте.

Кстати, одной из причин наших неудач — в том числе и летом 1942 года — было то, что у нас еще не было крупных танковых и механизированных соединений. А вот к осени 1942 года тыл уже обеспечил создание и танковых соединений и объединений, и авиационных армий, и артиллерийских дивизий и корпусов, и это обеспечило возможность перехода в контрнаступление и успешное окружение и ликвидацию группировки генерала Паулюса, которая насчитывала 330 тысяч человек. Поэтому о тыле надо в сценарии, претендующем на эпичность, сказать. Как — это дело автора, я не могу давать советы. Ибо, повторю, без напряженной, поистине героической работы наших людей в тылу в тяжелейших условиях, зачастую на грани голода попросту невозможно было бы совершить перелом в ходе войны, перехватить стратегическую инициативу, снять судьбоносный вопрос — быть нашей стране или уйти в историческое небытие. А он, этот вопрос, стоял именно так.

И надо было как-то сказать и о той немалой части советского народа, которая подпала под пяту фашистов и оказалась на оккупированной врагом территории. Сталинградская битва была в центре борьбы, в которой решалась судьба этих десятков миллионов людей, многие из которых с оружием в руках, вступив в партизанские отряды, дрались с немцами, помогая в какой-то мере защитникам Сталинграда. Так что здесь была двоякая связь.

В сценарии есть сознательно выписанная линия, связанная с деятельностью немецкой подпольной антифашистской группы Шульце-Бойзена (немецкая контрразведка присвоила ей имя «Красной капеллы»). Я понимаю, чем руководствовался Юрий Озеров, отдавая большую часть сценария рассказу о работе героев-подпольщиков в самом сердце Германии. Но мне не ясно, почему из всей летописи Сопротивления в захваченной Гитлером Европе и в собственно Германии выбрана и показана борьба именно «Красной капеллы», тем более что деятельность Шульце-Бойзена и его товарищей к Сталинградской битве непосредственного отношения не имела. А, по Озерову, она словно бы прямо влияла на ее ход. Если уж вводить в сценарий «Сталинград» советскую разведку, то скорее уж следовало бы рассказать об организации «Дора», которая действительно передавала данные о концентрации германских сил в преддверии летней кампании 1942 года и, получая поразительно точную информацию из источников, находившихся, по-видимому, в самых верхних эшелонах ОКВ и по сию пору неизвестных, сообщила советскому Центру о наиболее вероятном направлении главного удара вермахта на советско-германском фронте.

Впрочем, проблема куда шире.

В оккупированной Европе разворачивалось народное движение Сопротивления. В некоторых странах оно получило огромный размах — например, в Польше, во Франции, а особенно к этому времени в Югославии, где на большой части территории страны была установлена народная власть. Об этом в сценарии — ни звука. А ведь коль скоро автор хотел — и это правильно! — показать битву на Волге в широком историческом контексте, то, мне кажется, начинать надо было с самого главного — с народной борьбы в тылу противника — на оккупированной территории и в странах-сателлитах, поскольку она-то все-таки влияла — прямо или опосредованно — на развитие величайшего сражения.

В рассказе о ходе сражения следовало бы освободиться и от целого ряда сугубо фактических неточностей, которые есть в сценарии. Так, операция «Блау» началась не 28 июля, а 28 июня; неверно изложен план удара группировки фельдмаршала Манштейна.

Однако основное тут то, что отражение нашими войсками деблокирующего удара Манштейна в существенных аспектах искажено.

События разворачивались следующим образом. После окружения группировки Паулюса Гитлер создает новую группу армий «Дон» во главе с фельдмаршалом Манштейном, и Манштейн идет к Сталинграду на выручку к Паулюсу. А в это время наше командование, наша Ставка, учтя эту обстановку, поворачивают 2-ю гвардейскую армию Малиновского. Поначалу она направлялась к Рокоссовскому с задачей потом наступать на Ростов, чтобы закрыть выход с Кавказа германским войскам. Теперь, и это было сделано правильно, 2-я гвардейская армия была повернута к Сталинграду, и ее задачей стало преградить путь Манштейну. Тут надо заметить, что группа армий «Дон» частично была парализована на Среднем Дону, и поэтому на выручку Паулюсу Манштейн направил только часть своих сил — группу «Гот» (по имени генерала, командовавшего ранее 4-й танковой армией), которая наступала по направлению к реке Аксай-Есауловский и к реке Мышкова.

12 декабря 1942 года группа «Гот» вышла к реке Аксай-Есауловский. А 2-я гвардейская армия Малиновского двигалась в это время к рубежу реки Мышкова. Но она еще туда не подошла. И если бы на рубеже Аксай-Есауловский путь группе «Гот» не преградили другие наши войска — остатки 51-й армии Труфанова, 13-го танкового корпуса Танасчишина и 4-го механизированного корпуса Вольского,— дело обернулось бы совсем иначе. Но бойцы Труфанова, Танасчишина и Вольского встали насмерть перед немцами. И к реке Мышкова Гот сумел выйти только 19 декабря — а к этому моменту сюда успела подойти 2-я гвардейская Малиновского. Дальнейшее у Озерова описывается правильно. Но вот эти пять дней ожесточенных кровавых боев на рубежах от Аксая-Есауловского до Мышковой с 14 по 19 декабря опущены, Повторю: если б не это, Малиновский не успел бы подойти и преградить путь Готу, и Гот успел бы выйти к Паулюсу, разрубив наше кольцо окружения. Что из этого получилось бы дальше — неизвестно.

Вот почему маршал Еременко, тогдашний командующий Сталинградским фронтом, чрезвычайно высоко оценивал роль и подвиг 51-й армии, 13-го танкового и 4-го механизированного корпусов. Он писал, что названия этих соединений надо золотыми буквами вписать в историю Сталинградской битвы, особенно 4-го мехкорпуса Вольского, который сыграл наиболее значительную роль в тех боях и был преобразован в 3-й гвардейский мехкорпус.

Наконец, идейный, концептуальный вопрос — вопрос о роли Сталина в Сталинградской битве, как она раскрыта в сценарии Юрия Озерова.

Писать о Сталинградской битве и о Сталине, показывать их так, как писали или показывали еще во времена Сталина или при Брежневе, сейчас нельзя, если искренне хочешь очистить картину истории от сталинских наслоений и воссоздать всю правду. А у Озерова образ Сталина покрыт густым слоем лака, даже — меда. Надо содрать этот слой и назвать вещи своими именами. Сталин был Верховным Главнокомандующим Красной Армии, он возглавлял и партийное, и государственное руководство, но изображать его так, как изображали длительное время,— «великим полководцем», «мудрейшим из мудрых», забывая о его просчетах и преступлениях, совершенных даже в самые трагические дни войны,— значит реанимировать культ личности, реанимировать чуждую ленинизму сталинщину. Да, теперь уже всем известно, что Сталин делал крупнейшие, непростительные для «вождя» ошибки, которые очень дорого обошлись нашему народу, нашей армии.

Сторонники сталинизма обычно говорят: да, но вы почитайте мемуары маршала Жукова, мемуары маршала Василевского, других крупнейших военачальников, где очень высоко оценивается Сталин и как Верховный Главнокомандующий.

Многие мемуары, как и научно-исторические работы, носили и продолжают носить на себе печать времени. Все негативное, все теневое в них отставляется в сторону и непомерно превозносится то, чего в такой мере никогда и не существовало. К тому же надо иметь в виду усилия редактуры мемуаров, направленные к тому же, директивные усилия советников и консультантов.

Но обратимся к Георгию Константиновичу Жукову. Во-первых, если сравнить главы из будущей книги маршала, опубликованные во второй половине 60-х годов в «Военно-историческом журнале», который редактировал тогда известный наш военный историк генерал Николай Гаврилович Павленко,— с аналогичными главами мемуаров, легко заметить в них перемены, касающиеся и обрисовки Сталина. Во-вторых, помимо мемуаров Жукова, где он все-таки очень осторожен в отношении оценки Сталина, появились в последнее время публикации, главным образом принадлежащие Константину Симонову, в которых приводятся высказывания Жукова, в частности, и о Сталине как о военном руководителе. Я имею в виду посмертную публикацию писателя в четырех номерах «Военно-исторического журнала» прошлого года, недавнюю публикацию в «Знамени» «Глазами человека моего поколения», «Уроки истории и долг писателя» в «Науке и жизни» (1987, № 6), а также письмо самого Г. К. Жукова писателю В. Соколову («Московские новости», 8 мая 1988 года).

Сталин не был великим «вождем», который спасал Россию во время войны, Сталин не был человеком, обеспечившим построение социализма в нашей стране. Я согласен с Эренбургом, когда он в только недавно опубликованных главах из книги «Люди, годы, жизнь», говорит, что, несмотря на Сталина, мы построили социализм, несмотря на Сталина, мы добились победы в Великой Отечественной войне.

У маршала Жукова есть прямые высказывания о том, что Сталин плохо разбирался в проблемах военного оперативного искусства. В вопросах тактики он так и не разобрался до конца войны — ну, для Верховного Главнокомандующего тактика и не обязательна, но понимание — глубокое — военного искусства необходимо. Он же из-за незнания совершал крупнейшие просчеты, ошибки, что в значительной мере и помогло Гитлеру и в 1941, и в 1942 году. Когда началась война и позже, включая Сталинградское сражение, Сталин принимал решения по руководству вооруженной борьбой, не считаясь с профессиональными военными. Крупнейшие катастрофы, которые нас постигли в 1941 и 1942 годах, в значительной мере были резуль-

татом некомпетентности Сталина в вопросах военного искусства.

Вспомним хотя бы август 1941 года, когда Жуков предлагал отвести наши войска с правого берега Днепра на левый, ибо судьба Киева была уже предрешена, однако Сталин не согласился, а потому и Киев потеряли, и огромная группировка наших войск была окружена. Таких примеров немало... В сорок втором году руководство вооруженной борьбой без опоры на профессиональных военных продолжалось. Об этом я уже говорил — о предложении Шапошникова в летнюю кампанию придерживаться стратегии обороны с тем, чтобы в дальнейшем перейти к наступательным операциям (именно так в полной мере было сделано в 1943 году на Курской дуге, что принесло нам блестящий успех). Сталин не согласился, что и привело в сорок втором к катастрофическим последствиям.

Только после того как Сталин, наученный горьким опытом, понял, что ничего хорошего не выйдет, если он не станет прислушиваться к военным-профессионалам, он стал опираться на Генштаб, на его разработки, не только технические разработки, но и разработки замыслов операции. Вот тогда его руководство поднялось на другой уровень. Это произошло, по мнению маршала Жукова, лишь к концу Сталинградской битвы.

Мне многократно приходилось встречаться, главным образом в 60-е годы, с нашими полководцами — и с Жуковым, и с Василевским, и с Еременко, и с другими, и вот Еременко мне не раз рассказывал, как Сталин сковывал ему руки как командующему Сталинградским фронтом. Сталин, руководя из Москвы, дает какую-то команду, а к тому времени, как команда придет, обстановка на фронте переменится, но Еременко действовать по-другому, не по команде Сталина уже не может... Сталин сковывал инициативу наших военачальников своим методом руководства по мелочам, в деталях.

Ну, а в еще большей мере — это особенно остро сказывалось в начале войны и в сорок втором году,— сковывала полководцев боязнь, страх перед Сталиным: каждый понимал, что малейшее неудовольствие его реально грозит снятием головы. Так оно и было. Достаточно вспомнить зверскую расправу Сталина с 25 видными советскими военачальниками и партийными деятелями — и когда! — в конце октября 1941 года, в самые трагические дни московской обороны... Страшный сталинский террор! Поразительно, что есть еще люди, которые пытаются отстаивать авторитет Сталина, связывать с его именем наши достижения, победы... Уму непостижимо!

Хочу повторить вслед за Алесем Адамовичем: «Первое, что необходимо, убрать наконец с «ветрового стекла» хотя бы нашего кино донельзя знакомый мундирный портрет. Хватит «Освобождений», «Побед», «Битв под Москвой» — пора заговорить о Сталине на том же уровне народной правды, на каком находятся лучшие литературные произведения о войне».

На мой взгляд, сценарий Юрия Озерова «Сталинград» — не есть новое слово в историческом и философском осмыслении темы Сталинградской битвы. Сценарий концептуально по сути дела мало чем отличается от фильма былых времен «Сталинградская битва», пронизанного идеологией культа личности.

Что же делать? Я знаю, что фильм снимается и на него уже потрачены немалые деньги. Но надеюсь, что режиссер сумеет в процессе работы над картиной внести в нее концептуальные коррективы во имя правды истории. И для таких корректив, по-моему, не жаль дополнительных затрат. Ущерб от неправды дороже денег.

Разборы и размышления

А. Тимофеевский

В самом нежном саване

Выступая по радио, Сергей Соловьев назвал свою картину «рыночным ковриком со вставками из Баха». Переводя это поэтическое выражение на скучный язык искусствоведческих понятий, скажем так: Соловьев в «Ассе» самым решительным образом повернул к эстетике постмодернизма. Нарочитая эклектика, сочетание нестыкуемых структур, обращение к детективу, к мелодраме — к «низким» жанрам с высокими целями, игра с кичем и маскультурой, обилие цитат как подлинных, так и мнимых и даже откровенно бессмысленных, заведомая пародийность любых утверждений вплоть до самых излюбленных — эти общие для постмодернизма черты в большей или в меньшей степени сказались в «Ассе».

Сам по себе термин этот у нас все еще не в ходу. Не приживаются и его синонимы — «новая эклектика», «плюралистический стиль» и другие, за исключением одного, наоборот, быстро укоренившегося. Так называемый слоеный пирог сразу пришелся по вкусу нашим теоретикам. Не самый термин, но дело не в терминах.

В «Ассе» действительно можно выделить по крайней мере пять слоев. Первый — детективный, с гангстером по фамилии Крымов, с мафией, милицией и «кагэбэшниками». Второй — мелодраматический: стареющий гангстер, его молодая любовница и юный рокер, мальчик Бананан. Третий слой — «роковый» — включает в себя песни Бориса Гребенщикова, контркультурный дизайн жилища Бананана, его «авангардные» сны и т. д. Четвертый слой, казалось бы, совершенно неожиданный — исторический анекдот, обстоятельства убийства Павла I, своего рода пародия на Историю, снятая подчеркнуто театрально, даже бутафорски. Наконец, пятый слой — верхний или нижний, как посмотреть, но в любом случае самый тонкий, самый важный и даже, может быть, единственно важный — образуется из причудливой комбинации всех четырех предшествующих: уже не исторический анекдот, а наша анекдотическая История, трагифарсовый образ эпохи застоя, зимняя Ялта 1980 года.

Не успела «Асса» выйти на экраны, как ее стали судить тем судом, которому она совершенно неподсудна, но каким у нас судят решительно все пироги — и слоеные, и песочные, и дрожжевые — с одной единственной точки зрения: похоже на жизнь или не похоже. В статье «Легко ли быть?..» («Известия», 1988, 8 февраля) Ст. Рассадин писал: «В ней («Ассе». — *А. Т.*) изображен мир, где, допустим, юная женщина может быть любовницей чудовищного преступника, убийцы, сохраняя при этом ненарушимую трепетную чистоту, ну, скажем, Татьяны Лариной. Любовь слепа? Очень может быть, но ведь все-таки не настолько, чтобы не разглядеть огромных, до очевидности неправедных денег, пугающе, я бы сказал, неправедных и огром-

---

«Асса»

Сценарий *С. Ливнева, С. Соловьева.* Постановка *С. Соловьева.* Оператор *П. Лебешев.* Художник *М. Гаухман-Свердлов.* Композитор *Б. Гребенщиков.* Звукооператор *Е. Попова.* «Мосфильм», 1987.

ных, на нее же, на любовь, отчасти и тратящихся. Одно из двух. Либо меня хотят уверить, будто вполне возможно мирно сосуществовать и даже влюбленно сожительствовать с броско воплощенными Злом и Преступностью, ничегошеньки не теряя от этого душевно, либо (что все же приятнее предположить) просто не слишком считаются с элементарной зрительской сообразительностью, допуская, что я, как и героиня, с самых первых минут не раскушу знакомо-американизированного гангстера с его неотразимым отрицательным шармом и эффектной широтой обладателя сверхбешеных денег».

Обладая зрительской сообразительностью многоопытного Ст. Рассадина, можно было бы раскусить не только знакомо-американизированного гангстера. Так, например, очевидно, что и гангстер — «любовник старый и красивый», и его содержанка с неземным обликом и неземным именем Алика, и юный рокер — юный рыцарь, бедный, но гордый романтический воздыхатель — персонажи-знаки, модифицированные маски бульварного романа, от которых *по определению* нельзя требовать ни психологически достоверной биографии, ни психологически узнаваемых характеров. Любопытно, что роковый прикид не скрывает, а, наоборот, выявляет знак. Бананан, вставивший в ухо оправленную в виде серьги фотографию Алики, — это ли не романтический воздыхатель, который носит при себе платок прекрасной дамы.

Точно так же очевидно, что сама расстановка сил в треугольнике заведомо предполагает кровавый исход, что он фатально предопределен логикой избранного жанра, и от нас этого не собираются скрывать, напротив: пистолет в руках Алики — ружье, выстрелившее в пятом акте, наверное, не зря появилось в первом. И уже совсем не зря окровавленный Крымов падает на розы (алая кровь на алых цветах), словно специально для этого случая расстеленные. Ведя мелодраматическую линию, Соловьев последовательно обыгрывает и пародирует каноны бульварного романа, как эстетические, так и этические. Согласно этим последним, содержанка гангстера и должна сохранять «чистоту Татьяны Лариной». А что, позвольте спросить, ей делать? Запить, что ли, с горя? Или написать на любовника донос в КГБ? Но тогда это был бы уже не бульварный роман, а нравоучительный.

Ст. Рассадин, видимо, подозревает неуместность своих претензий по части психологии, иначе бы не возникло в его статье слово «игротека», употребляемое, впрочем, с явным неодобрением: «По четкому замыслу режиссера-умельца жизнь в «Ассе» не жизнь, а игротека. Что́ здесь? Театр, да еще лилипутский, всем театрам театр, всем условностям условность. Тир, похожий на театр, и интерьеры, мало похожие на то, что нас окружает». Добавим от себя, что еще есть пароход, отель, ипподром и ресторан, который тоже вызвал нарекания ревнителей правды жизни. В данном случае речь шла о «ро́ковом» слое, где достоверность вроде бы существенней. На страницах журнала «Искусство кино», в июньском номере, на эту тему высказался руководитель группы «Арсенал» А. Козлов: «...главным просчетом режиссера в изображении социальных типов является то, что он сделал «носителями» неофициальной молодежной музыки мальчиков из ресторана. Понимаю, что удобнее всего собрать всех действующих лиц в одном месте — в гостинице с рестораном. Но вот в чем беда — среда «подпольной» музыки, к которой относились несколько лет назад «Аквариум», «Браво», Ю. Чернавский с В. Матецким и другие, практически не сообщается со средой ресторанной культуры, где для людей, в основном немолодых и небедных, играют популярные шлягеры»[1].

Что ж, признав правоту А. Козлова,

[1] См.: Заярная О., Козлов А. С чужого «стёба» — «Искусство кино», 1988, № 6.

попробуем все-таки с его упреком не согласиться. Ресторан был нужен Соловьеву, но не потому, конечно, что «удобнее всего собрать всех действующих лиц в одном месте», — кино не театр. Ресторан был необходим потому же, почему понадобились детектив, бульварный роман, лилипуты, отель, тир, ипподром, наконец, зимняя Ялта. И чтобы в этом убедиться, надо в первую очередь уточнить, о чем, собственно говоря, сделан фильм «Асса».

●

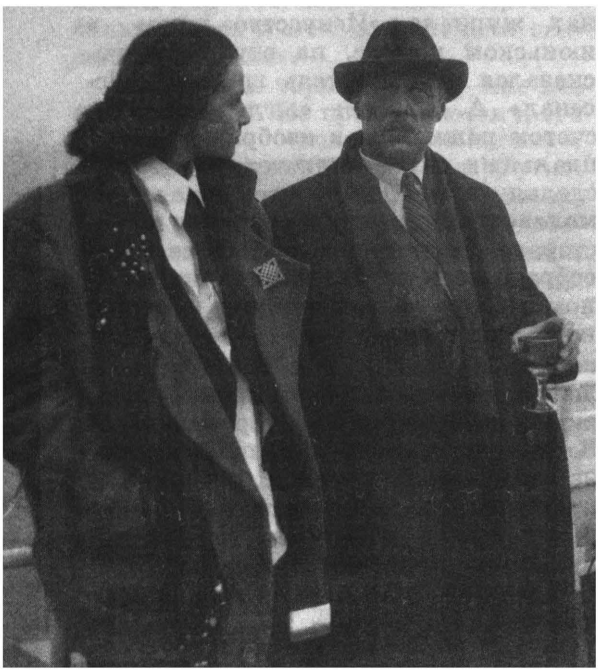
В картине Свердловской киностудии «Зеркало для героя» два наших современника попадают в 1949 год, причем в один и тот же все время повторяющийся день. Этот прием дает возможность изобразить сталинскую Россию в орвелловском духе, как затянувшийся абсурд, как дурную бесконечность. Нельзя сказать, чтобы путь, избранный сценаристкой Н. Кожушаной и режиссером В. Хотиненко, был совсем бесплодным. Но отправная точка — сама метафора — вызывает сомнения. Один и тот же повторяющийся день — скорее образ глобального застоя, которого в сталинскую эпоху не было. Чего не было, того не было. Если посмотреть на семь послевоенных лет — три года до сорок девятого и три года после, — то поразишься плотности времени, обилию событий. Постановления об Ахматовой и Зощенко, об опере Мурадели, борьба с космополитами, с вейсманистами-морганистами, с врачами-убийцами — все это на крошечном отрезке истории: на застой не похоже, не соскучишься.

Читая сейчас огоньковское интервью с Сергеем Михалковым, среди многого другого поражаешься и тому, в каком юном возрасте, не достигнув еще тридцати лет, он стал Лауреатом и Кавалером. «Молодым везде у нас дорога» — эти слова знаменитой песни были ужасающей реальностью: дорогу ежедневно чистили. Отец всех детей бдительнейшим образом за этим следил.

Дряхлый брежневский застой — воплощение унылой статики. Кроваво-романтическая сталинская юность, напротив, полна динамики. Недаром символом времени стала скульптура Веры Мухиной «Рабочий и Колхозница», по иронии судьбы оказавшаяся тогда на задворках столицы. Весьма изящная контаминация двух античных образцов — «Гармодия и Аристогетона» и «Ники Самофракийской», — эта скульптура завораживает не столько культурой исполнения, сколько варварской целеустремленностью, неистовым движением вперед и только вперед — в кошмарное «светлое будущее».

Из естественной триады «Прошлое — Настоящее — Будущее», вне которой любой социум не может нормально существовать и развиваться, сталинская эпоха знала только одно Будущее, брежневская — только одно Настоящее. «Асса» — первая историческая картина об эпохе застоя посвящена брежневскому, все собой запол-

«Асса».
Алика — Т. Друбич,
Крымов — С. Говорухин



«Асса».
Бананан — С. Бугаев, Крымов — С. Говорухин

нившему, вне начала и конца Настоящему, обезумевшему выморочному Настоящему, одному и тому же дню, длившемуся два десятилетия подряд, его ужасу, его скуке, его фантасмагории и его поэзии.

Один и тот же повторяющийся день прокручивал одно и то же, обесценивая в конечном счете любые, самые ясные слова, стирая любые, самые яркие лица. Человек-оборотень, на вид один, в душе другой, а по сути третий,— череда несовместимых масок, зыбкий мир тотального Настоящего. Выхолощенные знаки бульварного романа — «старый любовник», «трепетная содержанка», «романтический воздыхатель»— единственное, за что можно уцепиться в этом ирреальном мире. Характеры — фантомы, человеческая сущность — мираж. Поэтому, исходя из обычной логики, мы ничего не поймем и ничего не объясним. Можно еще смириться с тем, что крупный гангстер когда-то закончил иняз и печатался в «Юности». Труднее, но все-таки можно смириться и с тем, что он, отдыхая от бандитских дел, читает Эйдельмана и сентиментально цитирует Пушкина. Но невозможно поверить, что среди мафиози его кличут Сваном — по имени одного из героев романа Пруста, который — как ни верти — не самый подходящий источник для кличек. И вместе с тем это и есть реальность — не плоское жизнеподобие, а именно реальность, фантасмагорическая, абсурдная, выморочная — какая была.

Медсестра из Орла с манерами московской кинозвезды, «звезда» местного отеля с милицейскими погонами, капитан ВВС, который оказывается бандитом, бандит, который оказывается оперативником КГБ, русский негр в зимней Ялте, южные пальмы под русским снегом — весь этот противоестественный мир не только естествен, а даже на редкость гармоничен. Виртуозная камера Павла Лебешева словно упивается его цельностью, его законченностью, его — страшно выговорить — красотой.

В нехитрой эстетике нашего соцар-

та[2], который сейчас завоевывает экран со всей атрибутикой — с парадами, лозунгами, портретами, речами и стукачами,— образ брежневского застоя был бы решен иначе. На той же ялтинской, но летней, разумеется, эстраде стояла бы пергидрольная блондинка с тремя подбородками и фиксами, в кремпленовом платье и под лозунгом «Коммунизм — неизбежен!» пела бы песню Пахмутовой «Надежда». Получилось бы немножко смешно, немножко грустно, но, в сущности, значительно хуже, чем было в «оригинале». Беда соцарта в том, что в его основе лежит тот же анекдот, который был в сталинском или брежневском подлиннике, только вторичный и умозрительный. Как у Шекспира, не получится — смешнее и страшнее, чем у Пырьева, все равно не сделаешь. Соцарт сплошь и рядом оказывается беднее пародируемых им образцов.

Используя элементы соцарта, Соловьев эстетизирует свою зимнюю Ялту и таким образом уходит от анекдота. Он множит условности и вводит в действие лилипутов. Крашеные, ряженые, игрушечные лилипуты, поющие зимой на летней ялтинской эстраде для двух с половиной человек «Сильву» («Помнишь ли ты, как улыбалось нам счастье?»), включают в себя и ту певицу с «Надеждой», но есть в них и нечто большее.

В лилипутах с их крашеным, ряженым, игрушечным улыбающимся счастьем — вся тоска зимней Ялты, где постоянно длится один и тот же без конца повторяющийся день. Дешевые, по два рубля, койки в облупившихся бутафорских домах и шикарные апартаменты в дорогих гостиницах. Тир. Ресторан. Ипподром. Ботанический сад. Обшарпанная императорская красота. Шторм. И на берегу тошнит, как на палубе,— то ли от тоски, то ли от скуки, то ли от ненависти:

И матрос, на борт не принятый,
Идет, шатаясь, сквозь буран.
Все потеряно, все выпито!
Довольно — больше не могу...
А берег опустелой гавани
Уж первый легкий снег занес...
В самом чистом, в самом нежном
саване
Сладко ли спать тебе, матрос?

●

В фильме Сергея Соловьева эти стихи Блока, разумеется, не звучат. Его рыночный коврик соткан из других текстов. Например, таких:

Недавно гостила в чудесной
стране,
Там плещутся рифы в янтарной
волне,
В тенистых садах там застыли
века,
И цвета фламинго плывут облака.

Или таких:

Под небом голубым есть город
золотой
С прозрачными воротами и яркою
звездой.
А в городе том сад, все травы
да цветы,
Гуляют там животные невиданной
красы.

Примечательна словесная перекличка этих двух текстов. Первый — А. Понизовского и Ж. Агузаровой — положен если не на рóковую, то в любом случае на современную музыку; второй — А. Волохонского — на лютневую, XVI века. Первая песня была популярна несколько лет назад среди неформалов, вторая — на полтора десятилетия раньше среди «неформалов» начала семидесятых годов, которые о ту пору назывались иначе: «московско-питерской левой богемой». Но в обеих песнях поется об одном и том же, о «чудесной стране», находящейся далеко за пределами зимней Ялты, о той, которую зимняя Ялта никогда не сможет оккупировать.

[2] Соцарт — явление в советской нонконформистской живописи. До начала перестройки находился на нелегальном положении. Соцарт использует в широком смысле советский общественно-политический дизайн, пародируя его и за счет пародии выявляя сложившиеся структурные закономерности и мифологемы. Методология соцарта распространена и в музыке, и в литературе, и в последнее время в кинематографе.

Во второй песне эта тема выражена более талантливо, но менее демократично.

«Под небом голубым есть город золотой» — лубочный образ рая. «Животные невиданной красы», которые гуляют в том городе, вовсе не экзотичны и уж совсем не случайны:

Одно, как желтый огнегривый лев,
Другое — вол, исполненный очей.
С ними золотой орел небесный,
Чей так светел взор незабываемый.

В средневековой традиции лев — символ св. Марка, вол — св. Луки, орел — св. Иоанна.

А в небе голубом горит одна звезда,
Она твоя, о ангел мой. Она твоя всегда.
Кто любит, тот любим. Кто светел, тот и свят.
Пускай ведет звезда тебя дорогой в дивный сад.

Ангел — символ св. Матфея. Таким образом песня — о той встрече, что ждет Матфея-ангела, Матфея-мытаря на небесах, о награде за мытарство, которая не может быть дарована на Земле.

Наверное, не нужно объяснять, что и в первой, и во второй песне тоска по нездешнему миру от полного неприятия мира здешнего. Эта тоска у Волохонского и Агузаровой одна, потому что оба они жили в одну эпоху, хотя и в разные ее периоды. Путаница в «рóковом» слое «Ассы», за которую так корили Соловьева[3], представляется мне принципиальной. Это не путаница, а обобщение, попытка свести в одном образе то, что наиболее существенно: абсолютное, даже трансцендентное неприятие брежневского истеблишмента. Лабухи — не лабухи, рокеры — не рокеры, семидесятники — восьмидесятники — не суть важно. Важно, что единственной альтернативой зимней Ялте с ее на века сложившимся бытием, кастрированным бытием без Будущего, могло быть только инобытие, только Будущее, пусть ирреальное. Мечта о рае — это мечта о Будущем, которое должно все-таки наступить. Песня о чудесной стране и песня о городе золотом, как и сны Бананана,— не бегство от реальности, а, наоборот — бегство за реальностью, хоть какой-то реальностью, хоть недостижимой:

В самом чистом, в самом нежном саване
Сладко ли спать тебе, матрос?

●

В постмодернистской эстетике, густо замешанной на киче, в «игротеке» (вспомним счастливое выражение Ст. Рассадина), где любое утверждение грозит обернуться своей противоположностью, может быть все что угодно — любая грубость, любая безвкусица, все, кроме романтизации без иронии и психологизма без берегов. Недостаток «Ассы» в том, что ей не удалось избежать ни того, ни другого.

Критики, не принявшие «Ассу» за отсутствие в ней психологизма, дружно хвалили сцены в милиции и в тюрьме — лучший довод в пользу того, что они лишние. Так, например, Ст. Рассадин писал: «В фильме, конечно, есть и взаправдашность — горькая, жесткая, даже жестокая. Сцена в милиции, где кулаками подсаженного и подначенного уголовника юношу наказывают за неположенное мужскому полу ношение серьги. Или лица зрителей на спектакле театра лилипутов, жадное, потешное любопытство, с каким пялятся на маленьких людей, эксплуатирующих ради заработка свою телесную аномалию. И т. д. В такие минуты сердце сжимается — больно, однако и благодарно. Но странное дело: эту жалость, момент сострадания, едва подарив, тут же и отнимают».

Лица зрителей на спектакле лилипутов и вправду хороши, и вправду нужны. Этот мгновенный проброс в «нашу жизнь» — всего лишь смена условностей, та же игра только с включением чужеродного материала — распространенный художест-

[3] См.: Заярная О., Козлов А. С чужого «стёба»?

венный прием: им любил пользоваться, например, Бунин. «...А он глядел живыми сплошь темными глазами в зеркала богатой спальни деревенской на свой камзол, на красоту чела, изысканно, с заботливостью женской напудрен рисом, надушен, меж тем как пахло жаркою крапивой из-под окна открытого...» — здесь «жаркая крапива», нарочито прозаическая, занижая, заземляя откровенно стилизованный «мирискуснический» образ, на самом деле для него, для этого образа создана, только ему подчинена и на него работает. Зрители на спектакле — удар «жаркой крапивой». Такой же удар — приезд сына к овдовевшей лилипутке, короткая и великолепная сцена. Огромный рядом с матерью, взаправдашний, «с обратным билетом в кармане», рябой солдат возвращает нас в реальность, в обыденность смерти.

Вся сила этих сцен как раз в том, что их «едва подарив, тут же отнимают». Ни о сцене в тюрьме, ни о сцене в милиции так не скажешь. Они подробные, обстоятельные, очень убедительные психологически, в высшей степени правдоподобные и потому вряд ли нужные. Они бы украсили любую психологическую драму, но в легкой, эфемерной, насквозь игровой, причудливой и фантасмагорической «Ассе» выглядят чужеродными и самостоятельными вставными новеллами.

Рискнув вызвать всеобщее недоумение, скажу, что и С. Говорухин, так выразительно, «жирно» сыгравший Крымова — на приз за лучшую мужскую роль, в условном пространстве «Ассы» выглядит менее убедительно, чем Т. Друбич (Алика) и С. Бугаев (Бананан), которые по всем понятиям играют «плохо». Приходится выбирать: или «жирная» игра — или «Асса». Недаром А. Козлов, буквально ничего не принявший в фильме, с удовлетворением отмечал: «Преступник-делец с высшим образованием — это понятно. Образ очень точный и яркий».

Второй недостаток «Ассы», пожалуй, существенней. Уходя от незыблемых нравственных постулатов «Наследницы по прямой», от ее духовного ригоризма, от ее комсомольско-романтической самоуверенности, Сергей Соловьев проделал огромный путь. Он пришел к своей замечательной игротеке, но пришел к ней через рок, то есть через что-то себе изначально далекое. Сказалось ли это обстоятельство или дело в самом характере Соловьева, не знаю. Но, не побрезговав каламбуром самого дурного свойства, надо признать, что рок стал для «Ассы» не только плодотворным, но и роковым.

Со всею силою влюбленности Соловьев увлекся роком и попал к нему в зависимость. Минутами кажется, что не режиссер завладел материалом, а материал завладел режиссером. Это всегда плохо, а в киче, будь он романтическим или трагическим, должно быть напрочь исключено. Полет Бананана с Аликой над Ялтой сам по себе хорош, и песня про «город золотой» тоже очень хороша, но в сочетании они — из рук вон — сентиментальны. Соловьеву — увы! — не хватило жесткости, акценты сместились, и финальная сцена — толпа, собравшаяся на Цоя,— замечательная в своей объемности, стала читаться однозначно. Восторжествовала апологетика, а с нею и «роковый» слой, который занял в фильме неподобающее ему место. Историческая тема поблекла, недаром на нее не обратили почти никакого внимания.

Не для того, чтобы подсластить пилюлю, а правды ради скажу напоследок, что время, по всей видимости, работает на «Ассу». Улягутся страсти вокруг картины, улягутся страсти и вокруг рока. Он займет свою культурную нишу, из которой не выгонишь, как можно было выгнать «Ассу» из кинотеатра «Ударник». Тогда в фильме с очевидностью проступит главное — дивный образ, созданный Соловьевым: шторм и скука, пальмы под снегом, словно пеленой подернутый город — зимняя Ялта «в самом нежном саване».

К. Рудницкий

Без околичностей

Драма Афанасия Салынского «Молва» появилась на сцене лет семь-восемь назад. Впечатление она произвела сильное, но говорили об этом только в кулуарах, отнюдь не в печати. Не то чтобы о «Молве» не писали. Не то чтобы «Молву» не хвалили. Хвалили. Однако в критических статьях, посвященных постановке этой пьесы, вовсе не упоминалось, чем же она поразила критиков и зрителей. Один рецензент пространно рассуждал о том, почему драматург, известный своим пристальным вниманием к современности, вдруг обратил взор в прошлое, в 20-е годы. Другой искал точки соприкосновения «Молвы» с «Барабанщицей» и «Марией», наиболее популярными пьесами того же Салынского. Вариации на знакомые темы «конфликт и характеры» или «условность и достоверность» (вполне уместные вариации) сопровождались легкими намеками на «парадоксальность» произведения. Но в чем именно парадоксальность, понять было мудрено. Критики ходили вокруг «Молвы», как коты вокруг горячей каши.

В день, когда фильм Владимира Мотыля по мотивам «Молвы» — «Жил-был Шишлов» — впервые демонстрировался в Доме кинематографистов, вступительное слово произнес режиссер Станислав Говорухин. С гневным пафосом он обрушился на критиков, которые, по его словам, никогда не понимали Мотыля, недооценивали его искусство. Без лишних церемоний Говорухин назвал критиков «непугаными идиотами». И тут же поправил себя: надо бы сказать «испуганными идиотами». В качестве примера предельной тупости критиков он напомнил, что веселый фильм Мотыля «Женя, Женечка и «катюша» в 1967 году был встречен кислыми, неодобрительными рецензиями. Нисколько не порываясь защищать цеховые интересы кинокритиков, не могу не припомнить в этой связи один эпизод. Меня тогда пригласили в «Советский экран», показали картину и попросили о ней написать. Я охотно согласился, картина мне пришлась по душе. Но, как видно, моя улыбка встревожила сотрудников редакции, и они препроводили меня к «главному». Главный поинтересовался моим мнением, огорчился, когда узнал, что мнение хорошее, и доверительно сообщил, что «наверху» мнение, наоборот, плохое. Фильм опошляет героику войны. Все эти водевильные шуточки и забавные песенки Окуджавы не соответствуют большой теме. Так что они, пожалуй, поищут другого автора. С тем я и ушел.

Теперь вообразите себе, что Станислав Говорухин (он, кстати говоря, вполне профессионально владеет пером и пишет, что называется, лихо), что он лично, чуткий, проницательный, дальновидный, предло-

---

«Жил-был Шишлов» (по пьесе *А. Салынского* «Молва»)

Сценарий *В. Мотыля, А. Салынского.* Постановка *В. Мотыля.* Оператор *В. Ильин.* Художник *В. Кострин.* Композитор *И. Шварц.* Звукооператор *В. Брюнчугин.* Киевская киностудия имени А. Довженко, 1987.

жил бы тогда, в 1967-м, какой-нибудь редакции свою восторженную, разумеется, статью о фильме Мотыля. Была бы она опубликована? Это исключено.

И все же в одном С. Говорухин прав. Некоторое, я бы сказал, недоверие к простоте нашей кинокритике свойственно. Чем труднее, чем витиеватее язык фильма, тем восторженнее язык критика. Лично я не вижу в этом большой беды: стремление приблизить сложную вещь к зрителям, растолковать публике все ассоциации, метафоры, недосказанности и монтажные капризы — и естественно, и похвально. Однако, упиваясь сложностями, критики подчас упускают из виду эстетическое значение и социальный смысл общедоступных работ.

Но в случае с «Женей, Женечкой и «катюшей» и во многих подобных казусах повинны не избирательность критики и не чей-то снобизм. Тут действовал другой механизм, ведомственный, приказной, цензурный. Уклончивость критических отзывов о театральных постановках «Молвы» тоже прямой результат давлений извне. Критики знали: «Нельзя за флажки!» А ведь то, что они осторожно называли парадоксальностью пьесы, на самом деле знаменовало собой совершенно новый взгляд драматурга в прошлое, в 20-е годы. Вопреки всему достаточно солидному опыту нашей литературы, кинематографа и театра, Салынский впервые отважился задаться вопросом, с чего началась хвастливая демагогия, откуда взялась наглая показуха, вовсю распоясавшаяся в момент, когда он свою пьесу писал. Драматург попытался показать, как революционная фраза превращается в удушливую догму, как искренний энтузиазм вырождается в фальшивое словоблудие, как самоотверженная фанатичность обретает зловещую форму тотального преследования всех инакомыслящих, да и всех мыслящих вообще. Эти догадки сгустились в образе скромного паренька, полуграмотного телефонного мастера Ивана Шишлова, чья беззаветная, безоглядная преданность делу революции возносит Шишлова высоко, так высоко, что Шишлов вырастает в вожди уездного масштаба.

Салынский поставил своего Шишлова на том историческом рубеже, где новая экономическая политика уже вошла в практику, многое в жизни ощутимо меняла к лучшему. Крайности эпохи военного коммунизма оставались позади. Время крупным планом фиксировало образ предприимчивого, сметливого, рачительного хозяина. Человек дела норовил отодвинуть в тень человека фразы. Это противостояние в драме Салынского обозначено отчетливо и резко. Оно еще усугубляется тем простым обстоятельством, что сумбурной словесности юнца Шишлова возражает деловитость молодых женщин Ларисы Садофьевой и Алевтины Батюниной. Их многое сближает, двух этих героинь, написанных увлеченно, свежо, талантливой рукой. И если эта же талантливая рука вскоре разводит их в стороны и понуждает воевать против шишловского фанатизма с различных, будто бы между собой непримиримых позиций, то как раз в данном пункте Салынский менее убедителен. Я бы сказал, что Садофьева и Батюнина в его пьесе тянутся друг к другу, что они — одного поля ягоды и что это в конечном счете все-таки подтверждается их отношением к Шишлову. Ибо отношение к Шишлову — пробный камень, критерий, которым поверяется каждый персонаж. Если Лариса Садофьева раньше, нежели Алевтина Батюнина, поняла, что Шишлов — опасное чудовище, то тем самым доказано некоторое интеллектуальное и даже моральное превосходство Садофьевой над Батюниной. Превосходство, которое Салынскому, видимо, признать нелегко. Получается, Шишлов, разоблачая Садофьеву, пусть действует подлыми методами, как провокатор и шантажист, все-таки послужил революции и народу. Ибо Садофьева хищница.

Как раз в этом пункте меня одолевают сомнения. Мне кажется, что Салынский напрасно сохранил по отношению к теме нэпа традицию, завещанную еще Б. Ромашовым («Воздушный пирог») или В. Билль-Белоцерковским («Штиль»).

Традиция эта предполагала, что нэп — хорошо, а нэпман — плохо. Ибо нэп — «временное отступление», временная уступка частному предпринимателю, а подлый нэпман воображает, что ему дали волю всерьез и надолго. Странная эта логика теоретически допускала, будто возможен нэп без нэпманов. Более того, согласно этой странной логике, нэпман был виноват уже в том, что поверил Советской власти и взялся за дело, вовсе не предполагая, что впереди Соловки. Нэпманы внушали писателям 20-х — начала 30-х годов неискоренимые подозрения. Ни одного умного, ничем не замаранного, полезного частного предпринимателя в нашей литературе я припомнить не могу. Если верить литературе, «уступка» была сделана алчным выжигам, прохвостам, нуворишам, помышлявшим только о том, чтобы причинить вред Советской власти и ограбить простой народ.

Инерция таких подозрений в «Молве» чувствуется. Мысль о том, что человек дела — та же Садофьева хотя бы — рано или поздно должен обойти или переступить советский закон, дала о себе знать. И прекрасно начатая автором роль Садофьевой несколько перекосилась.

Схожие затруднения испытывал, думаю, и Владимир Мотыль. Его режиссерский почерк легок, размашист, уверен. Как правило, Мотыль вносит в тематику, многократно другими опробованную и обкатанную, непредвиденные акценты и неожиданные повороты. Сто раз снимали «про войну», но до «Жени, Женечки и «катюши» никто такой войны не видывал. Сто раз снимали «про басмачей», но ничего подобного «Белому солнцу пустыни» не бывало. Сто раз снимали «про декабристов», но «Звезда пленительного счастья» совсем по-новому осветила и эту тему. Причем во всех случаях Мотыль сообщал экранному творению энергию театральности. В его кинематографе ощутим волнующий запах кулис, слышен гул возбужденного зала премьеры, возможен театральный монолог, возможен и театральный романс. (Вспомните романс П. Луспекаева в «Белом солнце пустыни»: разве не хотелось вам крикнуть «бис»?!) Следовательно, «Молва», написанная для театра, была Мотылю, что называется, по руке. Но и сугубо театральный нэп — заманчиво-театральный, с его пресловутым «угаром», с его развратниками, хищниками, кутежами, запоями, взятками, тоже был Мотылю по руке.

Конечно, Мотыль и на этот раз взял тему по-своему, никому не подражая и никого не имитируя. Однако новое вырвалось в картину Мотыля прежде всего по руслу, проложенному Салынским. Новый и жутковатый мотив в знакомую панораму 20-х годов, в изученную уже ситуацию противоборства возвышенной революционной романтики с низменной торгашеской прозой вносила фигура Шишлова.

Думаю, не будет никакого преувеличения, если я скажу, что Салынский первый в истории нашей литературы вообще и драматургии, в частности, скептически взглянул на прекраснодушного романтика, разглядел на донышке этой восторженной душонки и грязь, и кровь. Поселковый Савонарола, мечтатель и палач, искренне (вот где беда!) уверенный, что в борьбе за пригрезившееся ему народное счастье все средства одинаково хороши, что во имя блага народа можно и должно сколько угодно третировать этот самый глупый, тупой народец, не понимающий ни собственного счастья, ни собственного интереса, что он, Шишлов, вправе по своему усмотрению управлять невежественной массой и вправе, в частности, контролировать все ее помыслы (а метод самый простой:

телефонный мастер подслушивает телефонные разговоры и свято убежден, что подслушивать не только можно, но и нужно: ведь и это делается ради революции!),— Шишлов у Салынского придурковат и страшен. Самая его придурковатость в пьесе темна, мрачна.

Шишлов с его страстью подозревать всех и каждого возникает как предвестье большого террора 37-го года. В устах недоумка, которого сперва никто не принимает всерьез, но который скоро приводит в трепет все население поселка Птюнька, революционная фраза становится устрашающей дубиной. И сам Шишлов с его утопическими мечтаниями и его «абсолютным слухом», с его ретивой готовностью во всем «переборщить», лишь бы немедля выкорчевать сразу «все пороки человека», конечно, смешон. Но и опасен.

Как раз об этом критики предпочитали помалкивать. В рецензиях на театральные постановки «Молвы» больше напирали на то, что Шишлов — знамение романтического времени, предрасположенного «к смелым, порой причудливым фантазиям». Слежка — смелость? Подслушивание чужих разговоров — невинная причуда? Аресты, допросы, убийства — романтические фантазии?

В фильме Мотыля роль Ивана Шишло́ва играет молодой актер Игорь Лях. Только поначалу, в коротком прологе, Шишлов тут выглядит придурковатым, темным, ошарашенным мудростью, которую он по складам, заикаясь, вычитывает из тома Гоголя, и ослепленным неземным сиянием, которым старая книга озаряет его воспаленные глаза, кривящиеся губы, неумытое лицо. Потом Шишлов преображается, он опрятен, вечно голоден, но голода как бы не ощущает. Из-под скромной кепчонки с изломанным козырьком выбиваются буйные светлые кудри, сквозь круглые, в металлической оправе, очки смотрят ясные глаза... Чистая душа, радостная, открытая улыбка — ни дать, ни взять Иванушка-дурачок революции, молодцеватый, статный, азартный. И даже манера приникать к телефонной трубке, вызнавая чужие секреты, как бы оправдана бескорыстным рвением. Тем страшнее, предполагает режиссер.

И вообще-то он не ошибается. Мысль о добрых намерениях, которыми выстлана дорога в ад, самому Шишлову, естественно, недоступна. Но зрителей она донимает. Мы глядим на обаятельного Шишлова — И. Ляха с острым любопытством, со смешанным чувством симпатии и антипатии, доверия и недоверия. Мы долго не можем понять, что за птица этот Шишлов и куда эта птица залетит. Мотыль же не торопится с ответом. Ответ он приберегает к финалу.

Тема нэпа, поданная в фильме Мотыля с театральным шиком, но и с театральной же традиционностью, пробуждает нас скорее сочувствовать Шишлову, нежели испытывать к нему неприязнь. Роль Ларисы Садофьевой, хозяйки лесоторговой базы, повязанной с нэпманами всевозможными своекорыстными сделками, ведется Т. Догилевой в полном согласии с театральным каноном «женщины-вамп». Возможно, Татьяне Догилевой уже прискучило это амплуа? Во всяком случае, от интересной актрисы можно было ожидать более острого и менее однозначного решения. Специфически догилевские приемы выполняются мастерски: белозубый оскал, победительная походка, надменные жесты, резкие, хлесткие смены поз, губительно зазывные интонации — все это знакомо. А главное, такая манера исполнения начисто отметает всякую возможность иного, не столь негативного взгляда на Садофьеву.

Если дело жизни Батюниной в фильме воспринято всерьез, уважительно, то дело Садофьевой рассматривается как заведомо нечистое. В дуэте Садофьевой и бывшего красного командира Авдея Можаренкова, которого темпераментно играет Александр Козаков, тоже слышатся

(напрасно, думаю) компрометирующие любовников нотки. А чтобы никто не сомневался, что «угар нэпа» был подобен пошлому фарсу, на экран несколько раз врывается до невозможности буффонный персонаж, толстый, хмельной и буйный ревнивец. Он застает жену с любовником, любовник вскакивает из-за стола, тут-то и выясняется, что любовник — без штанов. Ревнивец яростно крушит мебель...

Такие буффонные антре все же вызывают, по-видимому, сомнение режиссера. В ближайшем окружении Садофьевой все двоится: одни фигуры карикатурны и тяготеют к грубому фарсу, другие приносят с собой неподдельный драматизм времени, пробудившего инициативу, развязавшего руки предприимчивых людей и тотчас же ударившего их по рукам. Когда Шишлов со своим «абсолютным слухом» вторгается в дом Садофьевой и заставляет каждого из гостей повторить реплику, которую он подслушал — дабы уличить очередного врага (одна из лучших сцен у Салынского), это раздвоение доведено до крайности: одни реагируют на произвол Шишлова достойно и сдержанно, другие — шаржируют и комикуют.

Наиболее сильно и свежо звучит в фильме роль Алевтины Батюниной. Виктории Кузнецовой, играющей Батюнину, Мотыль вверил главную тему своей картины. Безвинная гибель Али становится мощным аргументом, не только сокрушающим все мессианские притязания и вождистские замашки Шишлова, но перечеркивающим — с маху, густой кровавой чертой — то обаяние, которым наделил Шишлова актер.

Коллизию Шишлов — Батюнина Мотыль разработал особенно тщательно. Влюбленность Шишлова по пьесе только забавляла Батюнину. В фильме Батюнина отвечает Шишлову взаимностью и отдается ему. Любовь умной молодой женщины к наивному, недалекому, но, ей кажется, доброму пареньку как бы концентрирует в себе и вбирает в себя все симпатии, которые Шишловым завоеваны. Мотыль подчеркивает — и не зря — полное личное бескорыстие Шишлова, несомненную веру Шишлова в слова, им произносимые, хотя и не всегда ему понятные. Мотыль видит даже нечто детское в нем. Нет, этот Шишлов — не фанатик, не уездный Савонарола, он просто восторженно играет в революцию, играет, как дитя. И да, веришь, что Аля Батюнина могла его полюбить. Она ведь и помыслить не могла, что в этой шишловской игре живые люди — всего лишь пешки, что детское упоение игрой и фразой повлечет за собой такие непредсказуемые, такие жуткие последствия... Кузнецова сумела наделить Алю Батюнину неподдельной поэтичностью, тихой красотой и внутренней силой. Актриса мягко, без нажима вписала героиню в многолюдье фона и в многокрасочность быта, тщательно воссозданного художником В. Костриным и слегка опоэтизированного камерой В. Ильина. Удивительно то, что стихия театральности вовсе не затронула героическую роль. Героическое подано обыденно, смиренно и тем не менее чрезвычайно сильно.

Эта сила находит опору в деле, которым Батюнина, скромный землеустроитель, поглощена. Батюнинское честное дело воспринимается как опровержение многословной и путаной словесности Шишлова. Но гибель Батюниной... Нет, она, увы, не означает, что дело Батюниной победит. Ибо на смену покончившему с собой Шишлову, которого ужаснуло содеянное, неожиданно приходит Лариса Садофьева. В финале фильма революционная фраза принадлежит уже ей. И вот здесь-то Т. Догилева находит, наконец, ослепительно свежие краски. Крупные планы потемневшего от гнева лица, пугающе пылкий ораторский пафос, ненависть, раскаляющая речь Садофьевой,— все говорит о том, что эстафету шишловской восторженности подхватила циничная демагогия и что впереди — новые жертвы.

Точка зрения

Б. Павленок

Только работа...

Критическое осмысление опыта является непременным условием перестройки. В связи с этим наш корреспондент П. Сиркес по поручению редакции обратился с рядом вопросов к Б. В. Павленку, бывшему заместителю председателя Госкино СССР. В семидесятых — начале восьмидесятых годов он курировал производство художественных фильмов.

Павел Сиркес. Расскажите, пожалуйста, о себе. Вы, я знаю, пишете прозу, пишете издавна. Как пришли в кино, как развивались ваши кинематографические интересы?

Борис Павленок. Нашему поколению судьба не дала времени для праздных размышлений и поисков своего места в жизни. 16 июня 1941 года я получил аттестат об окончании средней школы, 17-го был призван на военный сбор. Начался он с лекции о международном положении. В завершение ее полковой комиссар — фамилии не помню — сказал примерно так: «Овладевайте военным делом, готовьтесь к войне. Она уже возле наших границ...» Он не был пророком, этот комиссар, он просто знал. Приграничная Белоруссия остро чувствовала ситуацию. С началом войны сбор распустили, но паспорта так и остались в военкомате, нам сказали: «Ждите повестки». Я стал работать в кузнице мастером за все про все — чернорабочим на подхвате. С этого и началась моя самостоятельная жизнь. Потом была служба в десантных войсках — пошел добровольцем,— боевые действия, госпиталь, увольнение из РККА в 19 лет по инвалидности. Несколько лет служил на железной дороге (по семейной традиции), потом на комсомольской работе. В тридцатилетнем возрасте, окончив Центральную комсомольскую школу, перешел на журналистскую работу. Так свершилась мечта, был сделан шаг к литературному труду. Начинал с нуля: с десятистрочной информации, текстовки, карикатуры и подписи к ней. Через десять лет выпустил первый сборник рассказов, почти полтора десятилетия понадобилось, чтобы подготовить большую повесть о войне «Вернись к юности», восемь — для романа «Друзей не выбирают». Как видите, писал долго. Не потому, что ленился или не шло, просто писать приходилось урывками — ночами, в дни отпусков и, увы, болезней. Служба в газете, партийном аппарате (было и такое), а затем в кино не оставляла свободного времени.

В кинематограф попал неожиданно для себя — в 1963 году, когда я только-только почувствовал уверенность в должности главного редактора республиканской партийной газеты «Советская Белоруссия», меня бюро ЦК республики утвердило председателем вновь организованного Госкинокомитета. Утвердили заочно, без письменного или устного согласия. Я воспринял это как партийное поручение и начал новое и большое дело, дело чрезвычайно интересное. Времени для раскачки не было — банковский счет

киностудии «Беларусьфильм» был арестован, ибо создалась задолженность в 300 тысяч рублей, а Комитет не имел и копейки для оказания финансовой помощи, к тому же, когда я приехал «утверждаться» в Москву, мне предложили остановить производство всех пяти находящихся в работе фильмов и отклонили сценарий для запуска шестого, планового. Я сказал: «В таком случае отметьте командировку, вернусь в Минск и к работе приступать не буду». Подействовало, картины разрешили заканчивать под мою ответственность. У меня до сих пор стоят перед глазами молодые в то время ребята — режиссеры В. Туров, В. Бычков, Б. Рыцарев, В. Виноградов, И. Добролюбов, Р. Викторов, сгрудившиеся вместе со своим наставником С. К. Скворцовым у скамейки во дворе Госкино в Гнездниковском,— они приехали со мной в Москву для моральной поддержки... Забегая вперед, скажу, что и «Сорок минут до рассвета», и «Через кладбище», и «Москва — Генуя», и «Внимание, в городе волшебник», и другие картины, попавшие в штрафной список, были выпущены. Много помогали мне тогда в работе и Совет Министров республики, где председателем был Т. Я. Киселев, и министр финансов Ф. Л. Кохановв. Исключительное внимание проявлял к кинематографу ЦК Компартии Белоруссии. Первые секретари ЦК Кирилл Трофимович Мазуров, а затем Петр Миронович Машеров, секретари, ведавшие идеологической работой, В. Ф. Шауро, А. Т. Кузьмин — у этих людей всегда можно было получить совет, поддержку, помощь. И вообще атмосфера в руководстве республикой была спокойной, уверенной, демократичной. Я не помню фактов, скажем, кумовства, круговой поруки, продвижения по знакомству и т. п. Разговоры, которые велись с трибун совещаний, на заседаниях, были откровенными и честными.

Особо хотелось бы вспомнить сегодня о плодотворной работе неофициального художественного руководителя студии — такой должности не было в штатном расписании — Сергея Константиновича Скворцова, который, оставив ВГИК, приехал в Минск с дипломниками и остался. Много позднее Скворцов вернулся в институт, снова учил вместе с М. Хуциевым будущих режиссеров, но так и состоял в звании и. о. профессора, хотя вклад его в воспитание творческих кадров неизмеримо более весом, чем многих педагогов, отмеченных высокими званиями.

Назначение на пост начальника Главного управления художественной кинематографии и членом коллегии Госкино СССР произошло также неожиданно для меня: когда вызвали на беседу в ЦК КПСС, постановление секретариата уже пошло на голосование, и мне для убедительности показали проект постановления с визами трех секретарей. Путь к отступлению был отрезан.

За семь лет работы в республиканском Госкино я изучил кинопроцесс во всех подробностях и представлял, хотя и не совсем, на что иду. Хорошо помню, как, сдавая, например, фильм «Война под крышами», неделю гонялся за должностными лицами, чтобы собрать визы на акте. Оставалась последняя, самая главная. Ее владельца мне удалось перехватить, когда он через запасную дверь, лишь бы не встретиться со мной, покидал кабинет. Но я хорошо знал систему ходов и выходов на Гнездниковском, да и отступать было нельзя: подпись на акте означала, что зарплата работникам «Беларусьфильма» будет выдана вовремя, а студия получит возможность нормально функционировать...

На новом посту большое внимание пришлось уделять чисто организационным вопросам. Мои усилия не остались незамеченными. Менее чем через два года на стол А. В. Романова, тогдашнего председателя кинокомитета, легла бумага, обвинявшая меня в антигосударственной и антипартийной практике.

Директор киностудии «Молдовафильм» Л. Мурса приехал с сообщением о финансовом крахе — в резуль-

тате перерасхода средств на съемках «Лаутаров» образовался дефицит в 150 тысяч. Для студии, выпускающей три картины в год, это полное банкротство. В чем-то виноват был режиссер Э. Лотяну, но потери были сопряжены и со стихийным бедствием. В нарушение всех и всяческих инструкций я принял решение: оплатить фильм не по смете, а по фактическим расходам. Возможно, от неминуемого наказания, вплоть до уголовной ответственности, меня спасла реорганизация аппарата Госкино...

Когда я упоминаю фамилию Лотяну, на память приходят еще два факта. У него не сложились отношения с некоторыми руководителями Молдавии, и этот несомненно талантливый режиссер оказался как бы персоной нон грата. Мне пришлось много заниматься устройством его судьбы, и помню, как по завершении работы над фильмом «Табор уходит в небо» — первой постановки на «Мосфильме», он публично благодарил меня за то, что помог ему подняться. Потом, в период постановки картины об Анне Павловой, у нас разошлись точки зрения на некоторые производственно-творческие проблемы, и он не менее темпераментно и страстно объявил меня закоренелым бюрократом. Привожу эти факты не ради восславления собственных добродетелей, а лишь чтобы охарактеризовать капризную изменчивость авторитета тех, кто волею судеб оказался у руля кинопроизводства.

Не менее сложными бывали отношения и с «внешним» миром. Удалась картина, говорят: молодец режиссер. Не удалась, приходят к выводу: плохое руководство. Вопрос, «куда крестьянину податься», возникал чуть ли не каждый день, и мы нередко бывали между молотом и наковальней...

П. Сиркес. Сейчас пересматриваются многие решения бывшего руководства Госкино СССР. Конфликтная комиссия Союза кинематографистов один за другим снимает «с полки» фильмы, пролежавшие там долгое время. Государство получает доход — и немалый. Никакого идейного урона не наблюдается... Какие выводы сделали бы вы теперь из подобного опыта в назидание нынешним и будущим руководителям нашего кинематографа?

Б. Павленок. Как известно, «на полке» оказались не только фильмы, но и многие книги, пьесы. И началось это, как говорят, не при нас, велось десятилетиями. Сейчас многое проясняется, выходит на свет. Не берусь судить о том, что было полвека назад и как все происходило. Я вошел в мир кино, когда вслед за «оттепелью», начавшейся после XX съезда, наступили не то чтоб холода, а некий, по образному народному выражению, подзим — уже не осень, но еще не зима. С одной стороны, порицали администрирование в области литературы и искусства, недобрым словом поминали постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», но ни одно из этих постановлений отменено не было, и дух их незримо витал в редакционных кабинетах; с одной стороны, проза Солженицына возвеличивалась до уровня прозы Л. Толстого (статья В. Ермилова в «Правде»), с другой, подвергся остракизму роман В. Дудинцева «Не хлебом единым»; произошло политическое разоблачение культа личности Сталина, а в искусстве эта тема была не то чтобы запретной, но активно нежелательной; неудачи первого периода Великой Отечественной войны объяснялись, как прежде,— коварством внезапного нападения, и, упаси боже, никому не дозволялось вслух сказать, что мы не были готовы к войне ни экономически, ни технически, ни в военно-стратегическом плане, причем по причинам не только объективного характера; прокламировался иллюзорный положительный взгляд на советский образ жизни, а недостатки признавались только отдельные; существовал некий панический испуг перед тем, «что скажут за границей», утверждалось, что «у них» все плохо, «у нас» все хорошо.

Словом, нам, организаторам производственно-творческого процесса в кинематографе (как и вообще в искусстве и литературе), приходилось вести дело при отсутствии более или менее четких ориентиров, в рамках концепции идеологической работы, принцип которой можно сформулировать так: «как бы чего не вышло».

Я напоминаю об этих сегодня достаточно хорошо известных вещах, вовсе не желая рядиться задним числом в платье пророка, не затем, упаси боже, чтобы сказать: а я все понимал и бежал бы впереди прогресса, если бы... В практике многое было смутным, неуловимым, не поддающимся анализу, а порой и трудно угадываемым. Тем более что в документах употреблялись правильные слова о дерзании, о поиске, о роли художника, а вот уж по телефону или при личных встречах, в конкретном отношении к тому или иному произведению иной раз напрямую, а то и интонацией выражалось совсем другое. Помню интеллигентный вопрос: «Так вы все-таки запускаете «Хатынскую повесть»?.. Ну-ну...» За этим «ну-ну» могло последовать многое. Самый худший вариант был таким: при художнике «в инстанциях», как принято называть, произносились комплименты, нам же, в Госкино, сообщались замечания по сценарию с непременным требованием учесть их. Вот и получалось: кто-то хорош, кто-то покровительствует искусству, а ты — зажимщик всего живого. Я не хочу называть имена, потому что те, с кем приходилось иметь дело, уже в «инстанциях» не работают, да и не ими изобретен этот стиль руководства.

По отношению к кинематографу применялся еще один аргумент — это, мол, искусство особого рода. Что там театр! Посмотрят за вечер пьесу семьсот-восемьсот, ну, в крайнем случае, тысяча человек. А у вас каждый вечер тринадцать миллионов в залах, поэтому не кивайте на театр; что там можно, в кино нельзя. Как в гомеопатии: если в малых дозах, то лекарство, в больших — яд.

Я рассказываю обо всем этом опять же не для того, чтобы как-то выгородить, обелить себя, выхлопотать индульгенцию за грехи прошлого — все мы были живыми людьми, имели субъективные представления, достаточно много допускали ошибок в работе. Мне хочется подчеркнуть другое: ни у меня, ни у моих товарищей по работе в Госкино не бывало личной недоброжелательности по отношению к тем, с кем приходилось делать дело, как исключалась и легковесность, безразличие к судьбе художника и произведения. Но немало было и вынужденных решений, причем, как ни парадоксально, это не являлось сделкой с совестью. Я верил в правильность проводимой политической линии, искренне доверял тем, кто стоял у руля. Мы многого, очень многого не знали из того, что стало известным сейчас. Веру в святые для нас идеалы мы, мое поколение, впитали с детства, пронесли через войну, через долгие годы лишений и надежд, и она неистребима. Когда мне говорили: надо, я считал: надо. Творческий работник волен принимать или отвергать любую концепцию, государственный служащий обязан проводить политику правительства в жизнь. Если он этого не делает, его заменяют без права апелляции.

Надо ли было класть фильмы «на полку»? Теперь убежден, что это было ошибкой. Подобный акт травмировал художника, мы это понимали и чувствовали, но порой положение бывало безвыходным. Не говорю, что фильм «на полке» не отрабатывает даже малую толику затрат на производство. Не говорю об ущербе, который несла киностудия. Рождался совершенно иной эффект, противоречащий официальным намерениям. Популярность такой картины, не виденной фактически никем, становилась необычайной, осложнялась нравственная атмосфера в творческой среде, порождались слухи всякого рода и у публики. Наиболее ловкие этим пользовались, специально подогревая интерес к фильму слухами, что его вот-вот «за-

кроют». Какие очереди образовывались при этом у входа в Дом кино и возле касс кинотеатров! Когда выпустили «Гараж», мне позвонили аж из Новосибирска, чтобы узнать, не будет ли он закрыт. А когда я спросил: «Почему его надо закрыть?»,— секретарь обкома ответил: «У нас в Новосибирске таких явлений нету». Я порадовался за Новосибирск и пообещал, что, когда уйду на пенсию, приеду туда жить. Кажется, ирония понята не была, потому что мне сказали, что будут очень рады. Впрочем, может, и секретарь тоже шутил...

Для некоторых картин и режиссеров полезнее была бы гласность, открытая критика, чем замалчивание. Ведь «на полку» картины попадали не только по причине концептуальных издержек, а и просто слабые в художественном отношении, которые, будь они выпущены на экран, прошли бы мимо внимания публики. Называть не стану: боюсь вступать в конфликт с конфликтной комиссией, принявшей решения о выпуске всех спорных фильмов на экран.

Немало ударов бывало и со стороны. Помню, как по фильму Л. Кулиджанова «Звездная минута» (художественно-публицистическая лента о Ю. Гагарине) заседало пять ведомств на уровне заместителей министров или начальников главков. Встречи происходили не единожды, а высокие стороны никак не могли согласовать меж собой, какие документальные материалы разрешить к опубликованию, в том числе и ранее обнародованные по телевидению. Каждый при этом обладал правом запретить, и никто не хотел брать на себя ответственность за разрешение. Я застал уже финал эпопеи, длившейся полтора года.

Еще факт. Не успела Динара Асанова окончить монтаж «Пацанов», как в некоторых ведомствах уже навострили перья, усмотрев в картине нечто сомнительное. Пришлось принять превентивные меры — на уровне ответственных руководителей Минпроса, МВД, ЦК ВЛКСМ сговорились поддержать фильм, причем решение далось не без борьбы. А с каким трудом приходилось «выдирать» из республики каждую картину Х. Нарлиева — в них постоянно усматривали тенденции, обидные для национального духа. «Дерево Джамал» проходило страдный путь, если не ошибаюсь, восемь месяцев. Трудно поверить, но уже была удостоена Государственной премии СССР «Невестка» (о чем, кстати, республиканская пресса умолчала), фильмы Нарлиева обошли весь мир, открыв всесветно лицо туркменского народа, лишь в республике к режиссеру всё присматривались да примеривались. В дни Всесоюзного фестиваля, проходившего в Ашхабаде, некоторые из руководителей республики в доверительном тоне спрашивали у меня: «А что, Нарлиев действительно талантлив?» Вот уж поистине бессмертен товарищ Бывалов, утверждавший, что в его системе талантов быть не может!..

Можно ли было избежать этого? Да, стоило в директивных органах хоть один раз заявить: выпускайте свои ботинки и не лезьте в дела кино. Но никто такого не сказал. Более того, мне хорошо запомнилось, как по представлению небезызвестного секретаря Краснодарского крайкома Медунова пришлось давать объяснения сразу трем отделам ЦК КПСС. Руководство края обиделось на «Фитиль», выступивший по фактам безобразий в рыбном хозяйстве. Клевали так, что больно до сих пор... Отбился тем, что пообещал нацелить «Фитиль» на эту тему вторично. Это охладило пыл и обкома, и представителей центральных органов, но в сторону Госкино все же покивали, обязав более ответственно относиться к выступлениям сатирического журнала.

П. Сиркес. В печати до V съезда кинематографистов, на самом съезде и после него, в различных печатных и устных выступлениях часто звучали и звучат до сих пор упреки в адрес бывшего руководства Госкино и в ваш лично адрес в жесткости позиций, предвзятости, субъективизме, вкусовщине, некомпетентности.

Хотелось бы услышать, как вы сами определяете свою эстетическую платформу в подходе к кино.

Б. Павленок. Эстетическая позиция определялась прежде всего общей концепцией идеологической работы, о которой мы уже говорили. Что касается предвзятости, субъективизма, вкусовщины, то в самой постановке вопроса имеется своего рода предвзятость. Если принять на веру многие из критических наскоков на работников Госкино, то создается такая картина: сидела в Малом Гнездниковском переулке группа чиновников, бездумно штамповавшая оскорбительные для художников решения, всё и вся запрещавшая и т. д.

Фактов предвзятости в отношении к кому-либо из художников назвать не могу. Каждое сценарное предложение, каждый фильм рассматривались конкретно и вне связи с предыдущим опытом. Что касается субъективизма, вкусовщины — кто может утверждать, что существуют объективные критерии в оценке произведения искусства? Его восприятие всегда индивидуально и субъективно, основано на личном опыте и вкусе человека. И потому не раз в ходе обсуждения сценариев и фильмов высказывались крайне и порой полярно противоположные мнения. Редактура Госкино состояла из людей достаточно квалифицированных — почти все вгиковцы, профессиональные киноведы или кинокритики, редакторы,— но, понятно, имеющие собственные точки зрения, личные вкусы и пристрастия. Однако каждый из нас — я это утверждаю — шел честным путем, преодолевая сомнения, стремясь постичь художественную истину. Были ошибки? Конечно же, были. Не берусь судить других, а вот себе не могу простить многого. Скажем, не сразу понял фильм Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву». Увлеченный игрой прекрасного актера О. Янковского, я впал в сомнение, а не перетянет ли его личное обаяние зрительские симпатии на сторону героя, обладающего небезупречными свойствами характера. Лишь потом, что называется, дозрел, понял, что герой Янковского, этот человек с изломанной душой, достоин не только осуждения, но и сострадания, и в этом большой смысл картины. С большими и долгими сомнениями относился к сценарию А. Гребнева, чье творчество меня всегда радовало,— «Успех». Мне показалось, что история судьбы театрального режиссера, рассказанная в связи с постановкой «Чайки», носит слишком специфический характер, не представляет общественного интереса. Но когда на экране появился замечательный актер Л. Филатов и с первой же минуты повлек за собой в область больших мыслей и чувств, мои сомнения отпали. Тогда я принес свои извинения Гребневу и сейчас готов повторить их.

В практике работы мы старались преодолевать субъективные оценки. Я никогда не принимал единоличных отрицательных решений, и не потому, что боялся ответственности, хотел спрятаться за коллегиальную стенку, нет, больше всего опасался субъективных оценок и вкусовщины. Как правило, решения принимались коллективно, судьба иных картин выносилась на решение коллегии Госкино, в которой, кстати, было немало мастеров кино и литературы[1]. Бывали обсуждения и на совместных заседаниях коллегии и секретариата СК. В числе таких картин назову «Ура! У нас каникулы!», «Лес», «Здравствуй, река!», «Заячий заповедник». Исключения из этой практики случались лишь когда Госкино было лишено возможности само принять решение. И уж, конечно, я никогда не мог себе позволить «прикрыть» фильм, как написано в одной из публикаций.

П. Сиркес. В нашем кино существовала, существует, кажется, и сейчас система государственных заказов. Чем Госкино руководствовалось, де-

[1] В коллегию в разные годы входили: Бондарчук С. Ф., Герасимов С. А., Кулиджанов Л. А., Озеров Ю. Н., Ростоцкий С. И., Чухрай Г. Н., Симонов К. М., Сурков Е. Д. (*прим. ред.*).

лая тот или иной заказ, и каковы бывали результаты?

Б. Павленок. Недавно мне пришлось разговаривать с одним из бывших крупных руководителей (вне кинематографа), и он крайне удивился, когда узнал, что порядок работы в кино несколько иной, чем в том ведомстве, где он состоял: «А я-то думал, что у вас так: заказываешь сценарий, потом вызываешь режиссера и поручаешь ему постановку фильма, а другому — другой сценарий и т. д». Идея госзаказа и пришла из тех времен, когда режиссера вызывали куда надо и говорили: «Поставь то-то и то-то». Сам не застал, не участвовал, но слышал, что практика такая была, в частности, ссылались на М. И. Ромма. В наши годы она не прижилась. Редколлегии не раз поручалось разработать план госзаказов, определить темы (обязательно важнейшие!), подобрать (читай: назначить) на постановку наиболее талантливых и именитых, но из этого ничего не получалось да и получиться не могло. Для того чтобы вышел настоящий фильм, необходима внутренняя потребность высказаться, выразить свое главное, самое главное по крайней мере у двух единомышленников — сценариста и режиссера. А этого не запланируешь.

Из затеи вышло только одно: несколько режиссеров при поддержке студий сумели доказать, что они ставят фильмы на самые важные темы, и получили льготные условия для работы, а также повышенную оплату.

На мой взгляд, практика госзаказов в том виде, как была, успеха не принесет. По сути, все фильмы делались по госзаказу. Если говорить о нынешней ситуации, то госзаказ может быть использован для обогащения, допустим, жанровой палитры киноафиши, но при некоторых условиях — единица госзаказа должна идти в дополнение к основному плану объединений, вести работу хорошо бы на основе конкурса сценаристов и режиссеров, естественно, и условия для производства и по оплате тоже должны быть льготными.

П. Сиркес. Всесоюзные премьеры ряда наших фильмов, в частности «Победы» (по-другому, насколько мне известно, было с «Особо важным заданием»), не всегда приносили ожидаемые успехи. Кто определял порядок устройства этих премьер, отчего допускались просчеты, приведшие к дискредитации хорошего по существу начинания?

Б. Павленок. Предложения о всесоюзных премьерах вносились, как правило, Главным управлением кинофикации и кинопроката на основе предварительных консультаций в аппарате, обговаривались на заседаниях коллегии. В основу брались значительность темы, уровень исполнения фильма, популярность режиссера, актеров. Иногда премьеры удавались, иногда нет. Вот вы называете «Особо важное задание» и «Победу» Матвеева. Вообще картины Матвеева встречали весьма сдержанный прием у кинокритиков и хороший у зрителей. Как правило, «срабатывало» эмоциональное начало, рожденное актерской органикой Евгения Семеновича.— в любой из его работ были уверенная личная линия и эмоциональный заряд, трогавшие сердца как молодых, так и людей зрелого возраста. В «Победе» (имею в виду и книгу и фильм), на мой взгляд, наиболее интересна историческая хроника — Потсдамская конференция. А столкновения характеров лирических героев не высекли искры сопереживания, документальный материал о хельсинкской встрече не открыл ничего нового, интересного, не прозвучал, как задумывалось, некой патетической кодой. Картина в целом как бы распалась надвое, непомерно затянулась. Прогнозы прокатчиков не оправдались.

Вероятно, если продолжить практику всесоюзных премьер, следует более внимательно изучать реакцию аудитории и с настоящим размахом организовывать рекламу. Причем зритель не должен быть ангажированным, не должен знать, что его мнение решает судьбу фильма, ибо стоит толь-

ко провести заранее подготовленную дискуссию по картине, и вы наслушаетесь таких слов, каких не придумают самые ученые киноведы. Каждый, кто примет в ней участие, уже не будет объективным, он обязательно попытается встать на котурны, чтобы, как гласит известный паркинсоновский кодекс, «достичь уровня некомпетентности», выглядеть профессиональным знатоком.

П. Сиркес. Не секрет, что работники аппарата Госкино СССР на разных этажах власти вмешивались в режиссерские прерогативы, навязывая свои волевые решения, вплоть до момента тиражирования картин. Как, по-вашему, подобный стиль увязан с авторским правом?

Б. Павленок. Секрет или не секрет, я бы не спешил с таким выводом. Во-первых, обратите внимание, критическая информация о деятельности аппарата Госкино исходит от тех, кто каким-то образом когда-то был обижен на «редактуру»,— этим словом называлось все руководство снизу доверху. А вот, скажем, два примера. Со студии «Казахфильм» позвонили, что у режиссера Э. Уразбаева не складывается картина «Транссибирский экспресс». Редколлегия запросила материал. Просмотр показал, что молодой в то время режиссер, увлекшись колоритной фактурой и интригой, замечательными актерами, наснимал значительно больше запланированного метража и не может справиться с километрами пленки — жалко выкинуть и то, и то, а одно с другим не стыкуется. И никто — ни коллеги, ни авторы сценария, ни худсовет не пришли на помощь. Вот и сели мы со съемочной группой и с редактурой Госкино за стол, принялись обговаривать конструкцию будущего фильма. Уехал Уразбаев на студию с продуманным планом монтажа. Картина, как вы знаете, получилась и даже была отмечена Госпремией Казахстана, завоевала награды на фестивалях. Не буду преувеличивать наш вклад в картину, но вмешательство оказалось плодотворным. Думаю, что Эльдор Уразбаев не обидится, что я вспомнил давнюю историю: и прежними и последующими работами он неоднократно подтверждал свою высокую квалификацию, да и материал «Экспресса» был снят крепко, ярко, выразительно.

А вот еще вариант. Другой режиссер, сделав интересную и тонкую картину, вдруг намонтировал в финале нарез из предыдущих кадров, думая, что без напоминаний истории зритель не поймет картину. Мы долго и настойчиво убеждали убрать обидный для самого автора финал, но безрезультатно. Когда после показа фильма в Доме кино режиссера упрекнули за лишний «хвост», он ответил: я, мол, хотел выкинуть, но в Госкино не разрешили... Обычная человеческая слабость, стоит ли на нее обижаться, тем более что я в принципе относился и отношусь с большим уважением к таланту этого режиссера. И вспоминаю сегодня курьезный эпизод лишь потому, что из таких вот вольных или невольных оговоров создается худая слава.

В большинстве случаев, а точнее, как правило, после обсуждения картины, когда улеглось возбуждение и полемический запал как с той, так и с другой стороны, режиссер вместе с редактором Госкино и киностудии вырабатывали план поправок, совершенно необходимый, если, скажем, требовались досъемки,— без него нельзя было дополнительно финансировать картину. Правда, бывало и такое, что режиссер через некоторое время выступал с новым предложением. Иногда с очень большим опозданием. Так, А. Митта, режиссер, как известно, чрезвычайно требовательный к себе, создав укороченный вариант «Сказки странствий» для зарубежного проката — туда не брали длинную версию,— убедился, что он смотрится лучше и попросил сократить фильм минут на двадцать. Увы, тираж был уже напечатан.

Что касается формального соблюдения авторского права, нарушений не допускалось. Любые изменения в

фильмы вносились только с согласия авторов. Тупики возникали именно тогда, когда они не хотели вносить поправки. И, бывало, работу над картиной из-за несогласия автора прекращали, даже если студия понесла большие затраты. Так было при конфликте писателя В. Богомолова с режиссером В. Жалакявичусом. Как это увязано с авторским правом? По советскому законодательству право на кинофильм принадлежит студии, автору сценария, режиссеру, композитору (на музыку), художнику (на художественное решение), оператору (на изобразительную часть). В общем, если следовать строго авторскому праву, то фильм и поставить нельзя, ибо каждый из создателей фильма в чем-то расходится с остальными, и процесс съемки — это бесконечный компромисс. Кто же все-таки главный? По-моему, режиссер. Мне, как литератору, нелегко признать это, так как вначале всегда бывало слово, но ведь только в режиссерской голове хранится главная художественная идея будущего фильма.

П. Сиркес. Слышались жалобы и на «прокрустово ложе» для сценариев, которое усилиями редактуры было устроено в Госкино СССР. Не было ли преувеличений в этих жалобах?

Б. Павленок. Если под «прокрустовым ложем» понимать ограничения длины фильма (1800—2700 полезных метров), то на такое ограничение жалобы действительно были. Однако лишь немногие односерийные картины достигали предельной длины, обычно средний метраж (не по плану, а по факту) колебался где-то возле 2200—2400 метров, хотя средства на производство отпускались по нормативам на 2700 метров. Когда возникала художественная необходимость, Госкино разрешало увеличивать метраж до 3000 метров. Если и его не хватало, запускали две серии.

Если же под словом «резали» понимать отклонение сценариев, представленных к производству, то дело обстояло таким образом. Последние десять — двенадцать лет Госкино не утверждало литературные сценарии, а лишь запрашивало для ознакомления. Запуск в производство осуществлялся после представления производственно-творческой разработки сценария в Главную сценарную редакционную коллегию и главк кинопроизводства с тем, чтобы проверить готовность к постановке — и по содержанию, и по производственно-экономическим параметрам. Однако киностудии такой порядок не устраивал. Они требовали во что бы то ни стало предварительного мнения по литературному сценарию. И Главная сценарная коллегия, вопреки запретам руководства, занималась этим. Желая подстраховаться, киностудии даже гонорар авторам не выплачивали до апробации сценария в Госкино СССР — безопаснее, меньше риска, да и ответственность автоматически перебрасывалась на комитетскую редактуру, заодно и все конфликты уходили на Гнездниковский.

Сейчас уже развеян миф о якобы имевшихся в редакторских столах залежах талантливых сценариев. Я принимал участие в обсуждении сценариев далеко не всегда, а лишь при возникновении конфликтов и, бывало, поддерживал студию и автора, а, бывало, становился на сторону редколлегии. Читал все сценарии, принятые к производству, всего за годы работы в кино около трех тысяч. И должен со всей ответственностью сказать: по-настоящему профессиональных среди них было не так уж много, а талантливых — и того меньше. Надо ли винить работников редактуры, что они не все благословляли в запуск? Поток серости захлестывал. Отбраковывалось совершенно беспомощное в творческом отношении, хотя порой закипали страсти и не по делу. Раздражающей для авторов была и излишняя полемическая горячность, применение редакторами всего арсенала выразительных средств, заученного во ВГИКе, попытки дотошно препарировать сценарий, вникая во все мелочи и т. д. Но с этим ничего не поделаешь: редакторы тоже живые и твор-

чески мыслящие люди. Оговариваюсь: я имею в виду тех, с кем работал почти пятнадцать лет бок о бок. Бывали и другие. Однажды приехавший представлять абсолютно неудавшуюся кинокомедию редактор Госкино Украинской ССР начал свою речь словами: «Я, полковник в отставке такой-то...» И сразу стало ясно: с чувством юмора у него не получается, значит, и постановщикам комедий он не помощник. Но это, как говорят, нонсенс, а в принципе, повторяю, в редакционном аппарате было немало стоящих и заинтересованных людей. Это, к сожалению, не всегда понимали студийные творческие работники. Отношу такое целиком на свой счет, на счет аппарата Госкино: выходит, не хватало у нас такта, умения правильно построить отношения, повести дело так, чтобы в нас чувствовали не какую-то противостоящую силу, а соратников по общему делу.

Роль редактуры не ограничивалась только чтением и разбором сценариев и фильмов. Очень большой и чрезвычайно ответственной задачей было формирование тематического плана. Употребляя этот термин, я рискую вызвать резкую отповедь: опять, мол, этот тематический план — сидели, выдумывали, навязывали нам темы... Именно таким образом всегда представляют тематический план — как некое орудие насилия над творческой фантазией, бюрократическую выдумку. На деле было не так. Тематический план не спускался сверху, хотя кое-кто и мечтал об этом. Будущий фильм нельзя придумать в кабинете, он должен родиться в головах сценариста и режиссера. Тематические задачи, конечно, ставились, но все же план создавался на основе студийных предложений и рождался в низах. Комитетская редактура лишь сводила его. Думается, что жупел темплана возник из самого термина. По сути это являлось киноафишей года. Может быть, так и следовало назвать? А киноафиша должна быть богатой, и мы стремились, чтобы фильмы охватывали и разные ипостаси человеческого бытия и представляли во всем объеме пространство и время, и чтобы в киноафише нашли свое место наиболее талантливые режиссеры, актеры, писательские имена.

Я думаю, что редактура в центре нужна и при новых условиях работы как орган, обеспечивающий единство и разнообразие программы. Студийный редактор, как и прежде, должен быть рядом с режиссером.

Вы спрашиваете, как я, будучи творческим человеком, отношусь к редакторам? Положительно. Более того, когда книга закончена, для меня совершенно необходим редакторский этап работы — я должен проверить, что мне не удалось, что удалось. Если что-то не доходит, что-то воспринимается не так, как замыслил, значит, сам виноват, значит, надо еще и еще искать, дотягивать, шлифовать.

П. Сиркес. Административно-директивный метод управления кинематографом возник не при вас, но в ваше время он как-то особенно утвердился. Что вы думаете о сложившейся практике такого руководства?

Б. Павленок. Семидесятые — начало восьмидесятых годов было временем расцвета административно-директивных методов руководства не только в кинематографе, а во всей народной системе хозяйства. Замена этих методов управления экономическими — главная задача перестройки. Но механически переносить этот процесс на кинематографию — значит впасть в догматизм. Почему? Сегодня стоимость основных средств фильмопроизводства такова, что только студиям с программой в 25—30 картин под силу вести дело на основе хозрасчета, самоокупаемости и самофинансирования. Студии с малой программой разорятся, это легко вычислить даже без компьютера, погибнут. Кроме того, важнейшим показателем в условиях хозрасчета является повышение потребительской стоимости товара. Как быть тогда с установкой кинематографической общественности на то, что важен уро-

вень искусства, а не коммерческая отдача?

В чем выход? Я уже почти четыре года вне производственной практики и о поисках новых путей знаю понаслышке. Вопрос о хозрасчете киностудий и объединений ставится в принципе верно — порядок и ответственность должны быть,— а вот самоокупаемость и самофинансирование возможны, думаю, лишь в рамках всей системы в целом. Кинематография — идеальная экономическая структура замкнутого цикла со своим производством и потреблением товара. Советское кинопроизводство всегда было единым, накрепко спаянным организмом, только в этих условиях могло развиваться, скажем, эстонское, туркменское, таджикское, армянское кино. Внутристудийный хозрасчет мы пытались внедрять, но, если признаться по совести, этого никто не хотел — ни организаторы производства, ни творческий актив. Помнится, в середине семидесятых годов на совещании на «Мосфильме» председатель Госкино Ф. Т. Ермаш предложил полную самостоятельность объединениям. И что же? Директора объединений и творческие работники дружно отказались от этого. Все понимали, что хозрасчет — это твердое нормирование, ответственность, контроль рублем. А так — рука руку моет...

Вообще, было немало попыток создать саморегулирующийся на основе экономических методов механизм производства. Но все они разбивались о порог «царствующих» ведомств — Минфина, Госплана, Госкомтруда. Лишь они обладали патентом на государственную мудрость и знали все. А председатель Госкино мог (в пределах утвержденного Минфином лимита) выделить на постановку хоть двести тысяч, хоть миллион рублей, но не имел права накинуть десятку к зарплате осветителю. Помню, как кастрировали премиальную систему для съемочных групп, ограничив ее пресловутыми сорока процентами квартального оклада. Задумана же она была по схеме подряда.

Дальнейший путь внедрения хозрасчета видится в централизации производства, что высвободит часть средств на творчество. Нельзя считать нормальным, что в двух находящихся рядом городах — Фрунзе и Алма-Ате созданы две технические базы с полным циклом. Две студии есть в Таллине. В Ташкенте два производства, разделенные лишь забором. Сколько звукоцехов и лабораторий по обработке пленки в Москве, Ленинграде, Киеве? Зачем две самостоятельные производственные базы в Кишиневе и Одессе? Между ними расстояние чуть более ста километров... Централизация резко сократила бы расходы. Если память мне не изменяет, то в середине семидесятых годов, когда в Алма-Ате ввели в строй новый павильонный блок, стоимость каждого фильма возросла сразу на сорок тысяч рублей. Съемочных камер — а это очень дорогая аппаратура — имеется у нас вдвое больше против норматива. Возможно, данные устарели, но не намного.

Техническое управление Госкино совместно с производственным главком не раз ставили вопрос о централизации, но неизменно натыкались на глухую стену местничества. Усилишь нажим — в защиту включались стратегические резервы самого «верха».

Стоит, конечно, искать пути к рентабельности и доходности в оплате за прокат фильма, предполагая участие студий в доле дополнительной прибыли за счет показа картин по телевидению, при тиражировании на видео. Но большого навара это не даст.

Нужна хорошо и реально продуманная стратегия работы со зрителем. При всем уважении к авторитетам, к мастерам, прокламирующим высокое искусство в чистом, так сказать, первозданном виде, нельзя пренебрегать публикой. Другой разговор — нельзя популяризировать халтуру, но и высшие образцы искусства надо создавать, не забывая об увлекательности, зрелищности, активном поиске контактов с аудиторией. Мно-

гое, конечно, зависит от организации проката и рекламы. Главным же остается сам фильм. Забота о зрителе — это не только забота о доходах. Нельзя уступать кинозалы зарубежному кинематографу, который, на мой взгляд, более умело и тонко, чем мы, завоевывает симпатии масс. Это не призыв к тому, чтобы воздвигнуть «железный занавес». Пусть лучшие зарубежные фильмы, пусть выдающиеся мастера кинематографий мира будут постоянно присутствовать в нашей киноафише. Но надо думать и о будущем культуры, о духовном потенциале советского общества. Не секрет, что многие из европейских стран уже всерьез встревожены судьбами своих национальных культур перед лицом американского наступления. Не грех и нам учесть эти уроки.

Как руководить искусством кино? Мне кажется, главным образом при помощи критики — серьезной, глубокой, профессиональной. Мы, работая в Госкино, чувствовали недостаточность ее и порой своими силами пытались восполнить пробелы. Критика сверху больно ранит, и ее следует исключить. В этом я вижу особую прогрессивность нынешнего процесса развития гласности. Но надо при этом соблюдать и высшую объективность и подлинный демократизм. В не столь далекие годы в кино существовала, образно выражаясь, каста неприкасаемых, и все, что ни создавали кинематографические генералы, восхвалялось или, если совсем неудобно было хвалить, замалчивалось. Уйдя от строгого ока критики, иные художники избавили себя и от самокритики, уверовали в непогрешимость и собственное величие. А это непременно ведет к деградации. Следя за публикациями прессы, я убеждаюсь, что каста неприкасаемых пополняется новыми именами. Это очень опасно.

Да и с демократией не все ладно. На одной из площадей Москвы стояли когда-то рядом две стрелки-указателя. На одной значилось: «На кладбище», на другой — «Односторонний проезд». Это очень напоминает характер некоторых наших кинематографических «дискуссий»...

П. Сиркес. Известно, что категории в нашем кино были введены для оценки идейно-художественного уровня фильмов. Каким же образом происходило, что, к примеру, «Родня» Никиты Михалкова получила вторую, а «Танцплощадка» Самсона Самсонова — первую категорию?

Б. Павленок. Система категорий была попыткой оплаты за качество и поощряла две позиции: художественный уровень и зрительский успех. Если, скажем, картина не получила высшей оценки при выпуске ее на экран, то создатели могли рассчитывать на дополнительное вознаграждение в зависимости от количества зрителей. Работы высшего уровня мастерства получали первую категорию сразу, даже если фильм не сулил больших сборов.

К сожалению, этот неплохо задуманный порядок страдал одним — необъективностью. Часто высокие категории получали те, кто до заседания коллегии успел «обработать» ее членов. Чаще всего мосфильмовцы отстаивали своих, «горьковцы» — своих. Случай, о котором вы говорите, из таких. Тем более что «Родня» оценивалась неоднозначно.

Мне кажется, что поощрение выдающихся работ можно было бы производить по итогам каждого года на собрании некоего «большого жюри», состоящего из 200—300 представителей разных искусств, тайным голосованием. Когда-то мне поручалось подработать такой проект. Подготовил. Его дружно зарубили на коллегии, потому что предлагал я это вместо всесоюзных фестивалей. Теперь понял, фестивали как большие праздники надо проводить, но без профессиональных премий. Пусть итоги подводит общественность и призы тоже присуждаются зрителями. А подлинно профессиональную оценку надо давать не в атмосфере праздника, и не в узком кругу, а на деловой основе и в условиях гласности.

П. Сиркес. Алесь Адамович в беседе

с корреспондентом «Литературной газеты» заметил: «Куда хуже анонимность, что мы все еще лелеем. Вот, например, опубликовано письмо Андрея Тарковского отцу. Крик души о том, как его выталкивали и вытолкнули за пределы родной земли. Вместо имен Ф. Ермаша, Б. Павленка, Д. Орлова — многоточие. Редакционное, конечно, не Тарковского». Что вы ощутили, прочтя эти строки?

Б. Павленок. Было бы кощунством выяснять отношения с человеком, ушедшим из жизни, тем более при таких трагических обстоятельствах. Думаю, А. Тарковский соединил в наших именах всех, влияющих на организацию кинематографического процесса. Какие претензии у Тарковского были конкретно ко мне, не знаю. За время моей работы в Госкино лично, наедине мы встречались четыре раза. Первый — после сдачи фильма «Солярис», когда возникла необходимость каких-то монтажных поправок в процессе подготовки исходных материалов. На это требовалось разрешение главка. Второй раз он пришел для прояснения претензий (был, кажется, с директором картины), которые появились у комитетских сметчиков, рассматривавших лимит на постановку «Зеркала». Вопрос тоже был снят. Третья встреча была мимолетной, случайной в кабинете Н. Т. Сизова вскоре после выпуска на экран «Зеркала». Помнится, я сказал Андрею Арсеньевичу: «Картина принята, и никаких претензий к ней нет. Но меня интересует, просто из желания постичь образный строй фильма, зачем вам понадобилось введение в один из эпизодов библейского мотива Неопалимой купины?» На это он ответил: «Я Библии не читал». На том и кончился разговор.

Четвертая встреча носила более серьезный характер. Завершив почти полностью съемки «Сталкера», Тарковский обратился в Госкино с жалобой, что весь отснятый материал является техническим браком, и мне было поручено возглавить комиссию по рассмотрению конфликта. Когда Андрей Арсеньевич пришел, я, естественно, не видя материала, не мог сказать ни да, ни нет. Расстались, помнится, вполне мирно. Мы с участием технических специалистов, представителей редколлегии, был, кажется, кто-то и из операторской секции, просмотрели около шести тысяч метров. Все от первого до последнего кадра было снято в приглушенной размытой манере, точно выражающей состояние предрассветного часа. Подняли документы — весь материал был принят из лаборатории съемочной группой с высокой оценкой. Но было ясно, что при массовой печати вся акварельность и тонкость операторской работы исчезнет. Ясно было и другое: если не дать А. Тарковскому возможности переснять картину, она не состоится. Руководством было принято решение: фильм переснять, выделить необходимые средства (что-то около 400 тысяч рублей), изыскать снова пленку «кодак». Как водится, кому положено, указали, кого-то из технического персонала наказали. Пересъемку вел другой оператор — А. Княжинский, фильм был завершен и принят Госкино.

Были, как и со всеми, споры по частностям в процессе коллективного обсуждения сценариев и фильмов. В «Зеркале», например, у меня вызвала неприятие сцена, когда мальчишка отказывается стрелять по мишени. Возникло это из моего опыта — в войну мальчишки в подавляющем своем большинстве были ярыми патриотами и мечтали о выстреле в фашиста. Андрей Тарковский не принял этого замечания, и, как вы знаете, сцена в фильме осталась.

По «Сталкеру» суть претензий можно было сформулировать так: я, как и другие ответственные работники Госкино, отмечал затянутость отдельных эпизодов (проезд на дрезине) и заговоренность фильма, невнятность некоторых диалогов. После истории с пересъемкой мы больше не виделись, и ко всем дальнейшим перипетиям судьбы Тарковского я никакого отношения не имел. Единственное, что

хранится в моей душе,— это огромное уважение к нему как к режиссеру, художнику, равных которому я не знаю, и чувство глубочайшего сожаления, что поиски справедливости и успокоения окончились для него вдали от родины. Уверен в одном: Тарковский не принадлежал ни к борцам за справедливость с валютным оттенком, ни к тем, кто, клянясь в своей любви к родине, ищет счастья и карьеры за рубежом. Почему он уехал? Не знаю, слухам и предположениям не верю, а фактов не имею. Да если бы и были факты, кто может проникнуть в сердце художника, да еще такого, как Тарковский, человека, по моему впечатлению, с обнаженными нервами, клокочущей душой, работавшего до изнеможения? Мне кажется, что наиболее полно он выразился в «Андрее Рублеве» и «Зеркале».

П. Сиркес. Что неприемлемо, с вашей точки зрения, в фильмах этого художника, почему столь трудно складывалась его судьба?

Б. Павленок. Вернее сказать — было неприемлемо. Боюсь высокопарных слов, но художник Тарковский выступал поборником новой морали общества, той, к которой мы приходим сейчас. Вспомните «Иваново детство» с его неожиданным взглядом на войну; «Андрея Рублева», обнажившего кровоточащий пласт нашей истории, на что не решался никто в искусстве; «Зеркало», отразившее боль и смятение двух поколений — довоенного и рожденного войной; «Сталкера» — этот реквием по утраченной душе и раздумье о трагическом бессилии человека в его вечном стремлении к постижению непостижимого. Когда произошла авария на Чернобыльской АЭС — это менее чем в ста километрах от моей родной деревни,— я невольно подумал о «Сталкере».

И если вспомнить то противоречивое время, когда вышел на экраны «Андрей Рублев», то, мне кажется, можно понять, почему картину то отправляли на фестиваль, то отзывали. А «Зеркало»? Разве не прикасался он в нем к тому, о чем только сейчас заговорили вслух? И понять его обиды на тех, кто вершил судьбами искусства, можно.

П. Сиркес. Возьмем еще Алексея Германа. Два из четырех его фильмов клались «на полку». Один пролежал пятнадцать лет. Негладко проходили все. Что вы лично видели в них порочного?

Б. Павленок. Я имел отношение к трем картинам А. Германа: «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин». За время работы в Госкино я принимал участие в рождении более двух с половиной тысяч картин. Почему — в рождении? Да потому, что работа над фильмом существовала вне моего участия, пока от редакции до редакции ходил сценарий. А подписав запуск, я, по крайней мере лично для себя, становился участником этой работы и никогда не считал себя стоящим выше художника, старался быть внутри процесса создания картины. И никогда не возникало иного желания, кроме того чтобы картины были лучше, интереснее и, главное, дошли до миллионов людей. Из всех виденных картин запомнил немало, но по-настоящему ярко — небольшую обойму, и в ней безусловно фильмы Германа.

Рождались они трудно. И по разным причинам. Если говорить о «Проверке на дорогах», то в начале восьмидесятых годов она была бы принята проще и легче, чем в семидесятые. Фактор времени, отдаляющего нас от войны, раскрепощает сознание и дает возможность сказать много такого, на что не решались пятнадцать лет назад. Я не знаю, кто тогда принимал решение о запрещении выпуска картины на экран, ибо работал начальником главка, и мой голос был, как принято говорить, совещательным. Надо мной поднимались еще два этажа комитетской иерархической надстройки. А уже что выше, того не счесть! Каюсь, не помню слов, какие говорил на обсуждении,— прошло более полутора десятилетий, но едва ли мог сказать, как мне приписывает

молва: мол, пока я жив, картина не выйдет. Не буду спорить о словах. По сути меня не устраивала одна неточность исторического плана. Долго живший и работавший среди белорусских партизан, я хорошо знаю психологию и внутреннюю сущность движения. Неточность в картину, по моему ощущению, внесла фигура майора. Наделенный чертами некоего пугала из НКВД, он чинит в отряде суд и расправу, помыкает командиром, и его будто бы чисто человеческие свойства бросают неверный отсвет на саму суть партизанского движения. В те годы фальсификаторы истории пытались доказать, что оно не было народным, а инспирировалось специальными органами СССР. Автор вроде бы смыкался с таким толкованием. И второе. В партизанском отряде не могло быть никого, кто бы стал над командиром, и если присланный сверху некий чин даже пробовал стать над командиром отряда, его немедленно ставили на место или изгоняли. У партизан, в отличие, скажем, от армии, по-иному быть не могло.

Не помню, какие еще претензии были к картине, помню лишь, что председатель Кинокомитета А. В. Романов сообщил: в прокат ее выпускать не следует.

Негладко складывались дела и на съемках «Двадцати дней без войны». Там возникли трудности главным образом с финансированием и сроками.

И вот «Мой друг Иван Лапшин». Картина выдающаяся, хотя есть в ней смещение времен,— атмосфера конца двадцатых годов, реалии же середины тридцатых, а в те годы не дни менялись — эпохи. Уже после первых кадров стало ясно: будут трудности. Вроде бы никто, кроме редколлегии, не видел, а уже поползли слухи, затрещали телефоны: бытовщина, очернительство, аллюзии... Выход был один — дать запев из сегодняшнего дня. И режиссер пошел на это. Одно время, правда, заколебался, чем привел меня в состояние стресса. Не прощу себе этого — махнув рукой, мол, делайте, как хотите, больше ничем не могу помочь, я ушел с обсуждения. И помню взволнованный звонок Алексея Юрьевича с Ленинградского вокзала после премьеры, его добрые слова.

Мне кажется, что творческая суть Алексея Германа в том, что он не меняется. Меняется время, меняемся мы, а он торит свою, только ему посильную тропу, проживая все новые и новые жизни в кино.

П. Сиркес. Элем Климов недавно с горечью вспомнил о судьбе своей «Агонии» и еще более раннего фильма «Похождения зубного врача». Отчего так случилось, что «Агония» сначала не была принята на экран, потом, после показа на кинорынке во время Московского международного кинофестиваля, продана за границу, но шла там с купюрами, сделанными советской стороной, и лишь значительно позднее вышла к нашим зрителям?

Б. Павленок. История с «Агонией», как мне думается, есть классический пример политики «как бы чего не вышло», а также растерянности и непоследовательности в идеологической работе. На мой взгляд, картина является образцом партийности художника. Только человек, соединивший в своем творчестве понятия философии времени и ощущение души народа, мог сделать этот фильм. Элем Климов терпеливо и мужественно искал путь к экрану, но заключения официальных и неофициальных консультантов требовали все новых и новых поправок, и он с пониманием и ответственностью следовал им. Наступил момент, когда показалось: ну, наконец, все. И вдруг снова прозвучало: «Нет». Не знаю, кто произнес это слово, имена назывались разные, но «нет» было нерушимым, запрет стал официальным. Наверное, то был единственный в истории кино случай — председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш трижды официально входил в ЦК КПСС с просьбой разрешить выпуск фильма. Знаю, потому что готовил проекты записок.

Изощряясь в аргументах, мы пытались доказать, что мир переполнен фальшивками — есть более двадцати картин о последних днях самодержца; что американская православная церковь возвела Николая Кровавого и членов его семейства в ранг святых, и нам надо сказать правду о них; вспоминали о предстоящем тысячелетии христианства на Руси и необходимости наступательной пропаганды, ибо Русь, церковь, царь связываются воедино... Но годы шли, а картина лежала «на полке». Зарубежный вариант — это был уже хоть какой-то компромисс, снявший с фильма черную штору. Возможно, там было что-то подрезано или дополнено с учетом понимания зарубежного зрителя, не знаю. Я всегда стоял за неурезанный вариант. Это глупость — преподносить зарубежному зрителю кинематографическую матрешку вместо полнокровного произведения искусства.

П. Сиркес. Вы однажды написали: «Бывший документалист, и документалист хороший, Семен Аранович снял картину «Летняя поездка к морю», снял в так называемой детской документальной манере... Аранович подходил к работе к самыми добрыми и искренними намерениями, но избранное им стилевое решение картины вступило в противоречие с замыслом, и ему не удалось найти верное художественное решение фильма. Понимаю, документальный и игровой фильмы трудно сопоставимы. Но как важно умение соотнести правду искусства с правдой жизни...» Как вы в связи с этим толкуете разницу между правдой жизни и правдой искусства?

Б. Павленок. Единственно объективной, на мой взгляд, является правда факта, она же — правда жизни. Любые пересказы или трактовки фактов субъективны. Скажем, физическое уничтожение человека в одном случае оценивается как преступление, в другом — как доблесть: «Кому до ордена, ну, а кому до «вышки»...» Избрав документальную манеру постановки, С. Аранович как бы взял на себя обязанность не комментировать, а свидетельствовать. Вся картина и сделана таким способом — сдержанно, сурово, ненавязчиво. А вот эпизод с потрошением птиц слишком настойчиво выявляет натуралистические детали, подчеркивая антигуманность занятия, которое поручено детям. Следуя за автором, мне невольно хочется подумать: «Ах, бедные дети, какими жестокими делами их заставляли заниматься». Но в том-то и есть счастливое свойство характера человека, что он избирательно подходит к явлениям. Не размышляют мальчишки о добре и зле, потроша окуней на рыбалке или, будучи свидетелями, скажем, разделки свиной туши, забоя домашней птицы, кроликов. Для мальчишек военного времени морская птица была не символом красоты, а едой. Потому мне и показалось, что в этом месте нарушаются цельность и стилевое единство фильма, правдиво воспроизводящего трагическую и героическую страницу нашего прошлого.

А вот в другой своей работе о войне — «Торпедоносцах» — Аранович теми же, «под документ», средствами добился очень высокого художественного результата. По силе выразительности, максимальному приближению к правде жизни, воссозданию на экране атмосферы времени этот фильм, на мой взгляд, является одним из лучших о Великой Отечественной войне.

Хочу подчеркнуть, что любую гласную критику картин я позволял себе только после их выхода на экран.

П. Сиркес. Кинематографисты убеждены, что окончательное «добро» фильмам не всегда давалось в Госкино СССР. Иногда картина принималась условно, до более высокой апробации. Как действовал этот механизм?

Б. Павленок. Что делается сейчас, не знаю. Прежде никакой условной приемки фильмов до выяснения мнения вышестоящих не было и никакой предварительной апробации мы не проводили, все решали на свой риск. Иногда, очень редко, обсуждение затягивалось у нас, мы советовались и

с нештатными членами сценарной коллегии, иногда, как уже говорилось, с коллегией Госкино, проводили объединенные заседания коллегии Госкино и секретариата СК СССР. Неожиданности порой возникали уже через большой срок после приемки фильма. Это осложняло и производственные, и экономические, и творческие процессы. Но — что делать? — такова была практика.

Что касается «механизма», я говорил о нем ранее.

П. Сиркес. По многим свидетельствам, вы в бытность свою зампредом Кинокомитета любили повторять: «Я стою на страже государственных интересов». В чем для вас олицетворялись эти интересы? Как соотносятся, если попробовать обобщить, место, занимаемое человеком в административной иерархии, и его личные свойства? Может, вам хочется сейчас сделать какие-то выводы?

Б. Павленок. Таких слов я не говорил, как и многих других, которые мне приписывают. И не только сейчас. Иногда, еще будучи, так сказать, в строю, я с удивлением узнавал, что был там-то и там-то, где не был, утверждал то-то и то-то, чего не утверждал. Такое преувеличение роли моей личности в структуре кинопроцесса не случайно. В силу распределения обязанностей в руководстве Госкино СССР я должен был подписывать документ о запуске в производство каждого художественного фильма и о выпуске его на экран, то есть говорить то, чего так не любят бюрократы,— «да» или «нет». В процессе обсуждения сценариев и фильмов мне приходилось аккумулировать мнения руководства Госкино и тех, кто стоял над ним. Даже если я не со всем был согласен. Вот и получалось: Павленок сказал, Павленок решил... Но утверждать, что я стою на страже интересов государства,— на это моей смелости не хватало. Правда, редакторам я внушал, что они являются представителями власти, и это соответствует их должностным обязанностям. Да, редактор — это представитель государства в системе кинематографического процесса.

Единственно, кому я служил неукоснительно и бескомпромиссно,— зритель. Я считал и считаю, что киноленте без зрителя мертва. Если художник не донес крик своей души и жар сердца до публики,— значит, он сработал вхолостую. Делая картину, он в чем-то вырос, в чем-то обогатился, сумел выразить безъязыкий крик души, но если это осталось без отзвука со стороны тех, кому адресовано, все впустую. Такая деятельность для себя невозбранна, но бессмысленна. И когда, не растревожив зрительское сердце, мы утешаем себя, что «зритель не дорос», это красивый самообман. Значит, не нашли слов, образов, мыслей, которые бы затронули людей, это не их проигрыш, а наш. Думаю, что в нынешний век не будет учебных заведений, где бы готовили квалифицированного зрителя, значит, остается один путь — суметь найти тот уровень художества, который смогут постичь не только знатоки. Я адресуюсь в этом случае к высоким образцам искусства, выдержавшим проверку временем. Вершины нашего киноискусства были поняты и приняты народом. Мой «государственный интерес» был в этом.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

АХМЕТОВУ Кульпан Кикбаевну, кинорежиссера,
заслуженного работника культуры Казахской ССР

ВОДЯНИЦКУЮ Галину Владимировну, кинорежиссера, киноактрису,
лауреата Государственной премии СССР

МЕНЬШИКОВУ Нину Евгеньевну, киноактрису,
народную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

РИТЕНБЕРГ Дзидру Артуровну, кинорежиссера, киноактрису,
заслуженную артистку Латвийской ССР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием
ГЕЛЛЕРА Эммануила Савельевича, киноактера

С 75-летием
БУРЯКА Бориса Спиридоновича, киноведа
РОЗОВА Виктора Сергеевича, писателя, кинодраматурга

С 60-летием
ГРИЦЮСА Ионаса Аугустиновича, кинооператора,
народного артиста Литовской ССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии Литовской ССР
ЭРВАЙСА Владимира Григорьевича, кинорежиссера

С 50-летием
АНТИПЕНКО Александра Ивановича, кинооператора
АХРОРОВА Ато, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

Мемуары и публикации

«...на суд общественности...»

На свет появляется ровно столько истины, сколько мы извлекаем, говорит Галилей в пьесе Брехта. Извлечение истины из глубин истории советского кино — вот чем предстоит нам заниматься всерьез и долго. С этим согласны решительно все кинематографисты: в нашей среде не нашлось никого, кто заявил бы, что не надо ворошить прошлое, ибо излишнее познание рождает скорбь и, возможно, кое для кого чревато разного рода неприятностями.

Более основательное, более ответственное изучение далекого и недавнего прошлого советского многонационального киноискусства, восстановление справедливости там, где она была попрана, возвращение подлинных ценностей и отказ от ценностей мнимых, научный анализ противоречивых явлений, ранее упрощавшихся, и новый взгляд на хорошо исследованные и на малоизученные, забытые или искаженные факты и события кинопроцесса — важное направление работы «Искусства кино».

Оно представлено на страницах журнала статьями Е. Стишовой «Время и выбор» (1987, № 11), Н. Савицкого «В тяжелой раме истории...» (1988, № 1), О. Ковалова «Символы времени» (1988, № 1), В. Шмырова «Человек с ружьем» (1988, № 2), Е. Марголита «Звенигора» (1988, № 4), «круглым столом» «Миф и мораль» (1988, № 6) и другими материалами. Эту же задачу журнал намерен решать в ряде публикаций различных архивных материалов. Первым из них явилась стенограмма обсуждения фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» (1988, № 6). В этом номере мы предлагаем вниманию читателей стенограмму обсуждения рабочего материала фильма Эйзенштейна «Бежин луг».

Судьба первой звуковой картины Эйзенштейна описана во втором томе четырехтомной «Истории советского кино», в примечаниях к режиссерскому сценарию «Бежина луга» (шестой том Избранных произведений Эйзенштейна), в сборнике «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», в названной выше статье О. Ковалова. Хранящиеся в ЦГАЛИ (ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 2032, лл. 1—90) две неправленные стенограммы (общий объем — 91 машинописная страница) раскрывают, если можно так выразиться, рукотворность этой судьбы.

Эйзенштейн в Тиссэ приступили к съемкам в начале июля 1935 года. Были отсняты важнейшие сцены и эпизоды, и вдруг — по распоряжению тогдашнего начальника Главного управления кинофотопромышленности (ГУК) Б. З. Шумяцкого — без ведома режиссера несмонтированный, вчерне подложенный материал (с дублями, «захлестами») был показан в ГУКе на Малом Гнездниковском специально приглашенным лицам (оставивший воспоминания об этом просмотре Амо Бек-Назаров попал на него случайно), показан как почти готовый фильм. Состоялось обсуждение, превратившееся в заранее предусмотренный разгром. Эйзенштейн был бессилен: замысел Б. З. Шумяцкого ни для кого не составлял секрета, отношение руково-

дителя советской кинематографии к строптивому режиссеру — тоже, а коллеги его предали: они-то прекрасно знали разницу между готовым фильмом и рабочим материалом, но делали вид, что перед ними — фильм, о котором вполне можно судить как о завершенном произведении.

Есть сведения, что этот же материал Б. З. Шумяцкий показал членам Политбюро ЦК ВКП(б) как доказательство формалистического грехопадения и безответственности Эйзенштейна. Съемки были остановлены, режиссеру предложено коренным образом переработать сценарий.

Эйзенштейн ставил не бытовую и даже не социально-психологическую драму, а эпическую трагедию о неустранимых противоречиях истории, о вечной борьбе старых и новых форм общественного сознания, о кровавой цене, которую приходится платить за каждый шаг к будущему. Но вынужден был отказаться от своих открытий — от нового жанра, от новаторской художественной системы, от выстраданного историко-философского содержания и начать съемки по существу другого фильма. Он приступил к ним 22 августа 1936 года, но Б. З. Шумяцкий осуществил свой замысел до конца. 17 марта 1937 года приказом по ГУКу съемки фильма были прекращены.

Амо Бек-Назаров вспоминает свой разговор с Сергеем Михайловичем после того, как фильм был закрыт.

« — Одиннадцать дней,— сказал он.— Понимаете? Мне нужно было только одиннадцать съемочных дней, чтобы закончить «Бежин луг», который я снимал уже больше двух лет. Тогда я вынес бы на суд общественности готовый фильм, а не разрозненный материал... Увы... Мне не дали этих одиннадцати дней...»[1]

И опять Б. З. Шумяцкий губил фильм руками кинематографистов — принимая решение как бы от их имени, опираясь на мнение профессионалов. Несмонтированный рабочий материал незаконченного второго варианта «Бежина луга» вновь был показан — и снова без ведома и согласия режиссера — как почти готовое произведение работникам студии «Мосфильм», а затем — студентам и преподавателям ВГИКа. После беспринципного обсуждения материала на крупнейшей киностудии страны ее работники приняли резолюцию и опубликовали ее в газете «Кино» (1937, 22 апреля), где решительно клеймили грубейшие художественные и политические «ошибки» Эйзенштейна — как формалиста и натуралиста одновременно.

Во ВГИКе обсуждение кусков картины «Бежин луг» состоялось 25 апреля и 13 мая 1937 года, то есть вскоре после февральско-мартовского пленума ЦК ВКП(б), осудившего Н. И. Бухарина, А. И. Рыкова и их товарищей. Уже одного этого достаточно для того, чтобы представить себе политической фон и общественно-психологическую атмосферу «дискуссии» о таком частном, но принципиальном вопросе, как «ошибки» «Бежина луга». А ведь в прошлом, 1936 году, по стране прокатился свинцовый вал таких же «дискуссий» о формализме и натурализме в советском искусстве, разрушивший его естественное русло, изменивший его нормальное течение. Эта хорошо управляемая и все более мощная, беспощадная лавина раздавила и «Бежин луг». Но она состояла не только из замыслов, решений и волевых усилий Административной Системы, но и из живых голосов, из поступков деятелей искусства. Публикуемые стенограммы свидетельствуют об этом со всей непреложностью (отобраны самые характерные выступления; стилистическая правка и сокращения не оговариваются, вставки в квадратных скобках сделаны публикатором).

Вел обсуждение М. А. Сегал — в то время директор студии, чело-

[1] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сб. М., 1974, с. 271.

век, о котором не удалось найти никаких сведений. Д. С. Марьян — сценарист и режиссер, поставил в 30-е годы «Мечтатели», «Жизнь в руках», «На Дальнем Востоке». Г. А. Авенариус — киновед, специалист по зарубежному кино, с 1936 года преподавал во ВГИКе, в 40-е — один из организаторов и руководителей Госфильмофонда СССР. М. С. Григорьев — литературовед, впоследствии профессор, заведующий кафедрой литературы ВГИКа. Н. М. Иезуитов — крупный киновед, автор многих значительных работ по истории советской кинематографии. Вероятно, Сергею Михайловичу больнее и горше всего было слушать его выступление, как и мучительное самобичевание Льва Владимировича Кулешова: ведь оба они были его друзьями, людьми, духовно ему близкими еще с 20-х годов, с начала славных дел первопроходцев нового искусства...

Обсуждение 25 апреля 1937 года

Д. С. Марьян. Товарищи! Я никак не имел в виду делать доклад по этому делу, и не так следует квалифицировать мое выступление, потому что оно будет не такого характера. Я уполномочен творческой секцией «Мосфильма» поделиться с вами теми соображениями, которые легли в основу принятой нами резолюции, опубликованной в прессе. Вы все, наверное, эту резолюцию читали. Для творческой секции «Мосфильма» имеет громадное значение тот результат, который может получиться в сознании той молодежи, которая должна прийти в кинематографию, в связи с событием, которое мы сейчас обсуждаем. Мы у себя обсуждали этот вопрос и считаем, что этот факт — как именно молодежь поймет неудачу Сергея Михайловича, как именно молодежь будет оценивать материал, который сделан, как именно молодежь поймет его путь, его взлеты и его неудачи,— имеет огромное значение для ближайшей истории советской кинематографии. Вот почему для нас очень важно донести до вашего сознания те мотивировки, как я уже указал вначале, которые были у нас при составлении нашего решения. И поэтому я не буду говорить только о материале Сергея Михайловича, который вы видели. Это, конечно, составит основную часть нашего анализа,— а я буду говорить так, как мы говорили у себя на творческой секции. Мы не отделяли и не разделяли неудачу с «Бежиным лугом» при анализе от всего творческого пути Сергея Михайловича, и неудача, к которой он пришел сейчас, для нас является неудачей совершенно закономерной.

Грубо и не совсем полно говоря, но в основном это неудача формалистического движения в искусстве. Вопрос о формализме, конечно, является центральным вопросом, потому что, как всем совершенно ясно сейчас, формалистический метод — это не только изолированный метод в искусстве, это не только метод приема, но это метод, рожденный в результате именно такого, а не иного понимания действительности, и следовательно, это категория мировоззренческая.

И когда мы с этой точки зрения рассматривали и творческий путь Сергея Михайловича, то мы устанавливали, что после совершенно блестящего, мирового значения взлета его в «Броненосце «Потемкин», впоследующем всю его творческую биографию мы квалифицировали как ряд беспрерывных неудач. Это мы подчеркиваем. Это начинается с «Октября», проходит через «Старое и новое», через его сценарий «М. М. М.» и завершается в картине «Бежин луг». И все эти неудачи однотипны. Внутренне они вырастают на основе определенного мировоззрения. Сергей Михайлович в своих работах всегда брал проблему большого порядка. Он брал узловые проблемы нашей современности, но решал их так, что сама тема, сама проблема, кото-

рые он брал, оказывались значительно больше того решения, которое он предлагал, и они его подавляли. Это происходило потому, что достаточной глубины политического понимания этой проблемы у Сергея Михайловича не было. У него было увлечение формалистическое, увлечение материалом. Он сам это говорил уже несколько раз за последнее время. У него были поиски материала самоигрального, он искал отдельные точки, на которых он мог бы приложить свое блестящее, исключительное мастерство, и он проигрывал в основном — проигрывал в идее. Проигрыш в идее в советском революционном искусстве дает проигрыш в произведении, и он произведения проигрывал.

Там, где есть идейная бедность при замечательном ракурсе, где есть идейная бедность при замечательном повороте резца мастера, ищите формализм и бейте его беспощадно. Он враг идейности, он враг настоящего большого искусства, искусства революции. Это то, что всегда сопутствует — недостаточная глубина понимания, низкий политический уровень, идейная бедность при наличии отягощенной, изощренной, неясной, запутанной формы,— это есть формализм. Это то, что было всегда постоянно у Сергея Михайловича. Мы видим это в «Октябре». Мы видим, что тема «Октября» не дана. Она не развита. Мы видим, что в «Октябре» Сергея Михайловича заинтересовал самый факт взятия Зимнего дворца, пожалуй, даже не взятие Зимнего дворца, а то, что можно было показать после взятия Зимнего дворца, когда толпа неясная, политически не заостренная, классово не заостренная толпа ворвалась в царские хоромы. Мы знаем, что заинтересовало художника там. У вас в памяти остается хрусталь, большая лестница, ночная посудина, вся эта царская мишура, которая каким-то образом... забрала огромную творческую энергию мастера и погубила картину.

О «Старом и новом» можно бегло сказать, что Сергей Михайлович здесь не поднял до настоящей высоты указанную тему крестьянства. Он там также заинтересовался материалом самоигральным. Он там также политически проиграл. И, наконец, когда мы подходим к сценарию «Бежин луг», мы видим, что Сергей Михайлович, ощущая в себе именно такой подход, такое понимание действительности, не увидел основных пороков, страшных пороков сценария, который он взял в работу. И, осуществляя эту постановку, Сергей Михайлович и вместе с ним руководство нашей студии не заметили, недооценили того огромного значения, той огромной тяжести сценарных пороков, которые были в сценарии Ржешевского «Бежин луг». Это есть основные ошибки, ошибки мировоззренческого порядка, понимания нашей действительности, вернее говоря, полного непонимания и ощущения ее с совершенно иных, враждебных нам позиций. Это было в самом сценарии, так осталось и в дальнейшем. Конечно, целый ряд исправлений был внесен, но, как мы знаем, картина осталась в основном порочной.

Когда мы анализируем материал первого варианта, мы видим, что основной темой, основным массивом материала, на чем художник остановил свое внимание, явилась церковь. Церковь, как мы ее квалифицируем, это воинствующий формализм. Сергей Михайлович, со своим жадным взглядом в церковь, увлекся этим материалом, подводя под этот материал совершенно неверную идейную базу, занимаясь литературными, религиозными реминисценциями, давая разгул дикой, бушующей толпы, давая совершенно неправильную трактовку антирелигиозной борьбы. Он погрузился в этот материал и, конечно, пошел под уклон в смысле того, что политическая выверенность с каждой последующей декорацией скатывалась вниз. Здесь не было внимания к основному.

Проблема пионера-мальчика решена в первом варианте как жертвенный образ, трагически обреченное существо, которое при всех условиях в тяжком столкновении революционных сил и противоречий обречено на гибель. Это сентиментальный, бледный, ангелоподобный мальчик в ореоле святости. Это не живой человек, призванный прийти на смену, это не живая юность, в которой вы чувствуете силу и мощь растущего класса.

Это не материал советского искусства, это не материал революции. Это странное, ущербное, в корне неверное понимание действительности.

Сергей Михайлович понял это. Он и дирекция фабрики посчитали необходимым внести исправления в сценарий. В результате мы имеем второй вариант. И надо сказать, что во втором варианте в материале есть безусловное движение вперед Сергея Михайловича в понимании нашей действительности и в том, в какой мере он очищался от пороков своего мироощущения, в какой мере он сбрасывал с себя ненужные путы формалистического движения материала. Здесь какое-то движение вперед несомненно есть. Но здесь для нас, и в особенности для вас, для молодежи, чрезвычайно важно усвоить одну истину. Если бы каждого из вас спросили: что же, товарищ, знаете ли вы такую истину, что хорошие куски еще не определяют хорошей картины? Конечно, это каждому понятно, это элементарно, о чем тут говорить; каждый из нас это понимает, что хорошие куски еще не делают картины, как хорошие штрихи и мазки не делают живописного произведения, хорошие отдельные элементы не составляют произведения искусства, хорошие главы не составляют литературного произведения в целом.

Все это мы прекрасно понимаем, а когда мы начинаем смотреть материал, когда мы видим прекрасную, мастерскую работу, когда мы видим прекрасное живописное построение кадра, хорошие монтажные приемы,— у нас теряется бдительность этого ощущения. Эта привычка так оценивать материал — привычка, насажденная в нашем сознании именно формалистами, то есть той школой, представителем которой является Сергей Михайлович. Много лет в нашей советской кинематографии существовала эта непризнанная, но внедрившаяся в наше сознание теория, и даже не теория, а, вернее, практика — наличие такого восприятия материала: «замечательный кусок; у него кадры были и т. д.». Все это было хорошо на определенном этапе, но это было всегда пороком и предвозвестником той беды, той катастрофы, которая, конечно, с целым рядом мастеров разразилась.

И мне хотелось бы, чтобы из сознания молодых товарищей, которые приходят в наше искусство, действительно до конца, до последнего предела выцарапать эту формалистическую чесотку.

И во втором варианте есть очень радующие куски, и я знаю, что вам эти куски понравились. Это куски, которые вырвались из формалистического плана. Это «Ночное», это части смерти Степка, когда искренность и простота взволнованности, которая есть у художника, передается вам, когда вы чувствуете, что материал его по-настоящему волнует. Тогда вы чувствуете, что здесь вот коренится настоящее искусство. Я думаю, что если у товарищей вообще очистилось сознание и тоже вышло из формалистического плена, то пожар склада их не волнует: беготня, проезды, безыдейное построение. Пожар построен на сугубо, отчетливо, ярко выраженной формалистской основе, то есть на основе построения белого и черного: черный дым, белые бабы, белые голуби — черный дым, белые кони — черный дым, беспрерывное движение.

Люди могут очень увлечься материалом «Ночного» и смерти Степка, поскольку он выделяется своими качествами, но здесь нужно провести известную грань. Амнистирует ли этот

материал всю картину, решает ли он вопрос по-иному? Тут нужно подумать и отдать отчет. Конечно, есть прекрасные места, но в основном и сюда, и в эту сцену пролез формалистический яд, и вместе с тем как раз в эти прекрасные сцены вошел и натурализм в неприятной дозе. Он просочился в сцену смерти Степка, здесь имеется натуралистический нажим. Она малодраматична. Это натурализм неприятного свойства, когда Степок, умирая, целует руки того, кто его убил. Есть отдельные моменты самой смерти, которые воспринимаются натуралистически. Натурализм обязательно сопутствует и идет рядом с формализмом.

И, наконец, вся концепция любых кусков второго варианта материала потрясается в своей основе тем, что здесь есть налицо серьезнейшая, огромная политическая ошибка художника — это вторая трактовка отца. Вспомните, как он предстает. Он здесь предстает так же жертвенно. Он показан автором с гуманистических позиций. Этот человек убивает сына из любви. Он сам со слезами на глазах провожает его на тот свет. Разве это враг, которого можно ненавидеть? Это опять несчастный, задавленный революцией человек, которого можно пожалеть. Хотел или нет Сергей Михайлович, но так получается, получается увлечение псевдоглубинной трактовкой вещи, а это неверная глубина — ее на самом деле нет. Можно ли трактовать такого врага без ненависти? Кому это нужно? Зачем нужно художнику революции копаться в каких-то извилинах его поганого сердца? Таким ли он должен предстать в нашем сознании? Нужно ли искать еще какие-то черточки, разве в этих черточках дело, разве отсюда образ становится типичным и разве проблема классовой борьбы так решается? Почему нам его жалко, когда мы должны его ненавидеть?

Он очень хорошо знает историю и недостаточно хорошо понимает сегодняшние процессы в деревне. Вот корни того, что он дважды дает неправильную трактовку классового врага. Отец в сценах смерти Степка и «Ночного» потрясает основы совершенно ясно наметившейся удачи. Сергей Михайлович переходит на иные позиции в этом материале. Поэтому я предостерегаю от увлечения им. То, что хорошо, должно нравиться, то, что блестяще, должно увлекать, должно поднимать, но мы вырабатываем в себе политическое сознание и настоящее понимание проблемы искусства, мы должны уметь охватывать явление в целом, а не вырывать из него отдельные куски.

И вместе с тем что мы имеем во втором варианте по линии других образов? Начполит в первом варианте с бородой, во втором варианте без бороды. Я спрашиваю — качественно изменился начполит, сделался он любимым образом, ведущим образом? Нет, ему сняли бороду и больше ничего, а фактически он опять-таки та же невразумительная фигура. Он сделан художником без любви, он сделан равнодушно. Если Степок сделан художником с любовью, с огромным увлечением, то начполит сделан с художественным равнодушием.

Здесь интересен момент, о котором будет, вероятно, говорить сам Сергей Михайлович: и в первом, и во втором вариантах плохо с актерской работой. Плохо работают актеры. Среди них, конечно, выделяется Карташев в роли Степка, который в целом ряде мест работает совершенно блестяще. А взрослые актеры работают плохо — и мы должны это понять — не потому, что у Сергея Михайловича не хватает профессионального мастерства в этом деле. Он ими не занимался. Он не подходил близко к актерской проблеме. Может быть, ему этого и не хватало, но он очень талантливый человек и быстро усвоил бы эту премудрость. Дело в том, что он не интересуется человеком в картине и поэтому не работает с актером. Актер должен решить

образ, характер человека. Если режиссер этим не интересуется, то плохо работает актер. Сергей Михайлович любит вещи — у него замечательные вещи. Он интересуется композицией — композиция кадров у него блестящая. И если бы среди всего этого блестящего, прекрасно построенного материала, прекрасной композиции с ярким ощущением вещей так же хорошо сыграл актер, как эти две бочки с бензином, которые катятся и делают пожар. Их он любит, их облюбовал.

Вот с этим багажом никуда нельзя прийти, и Сергей Михайлович это понимает, и важно, чтобы вы это поняли: основная линия искусства революции может пройти только по человеку, то есть так, как проходит сама революция. Она произошла во имя человека, ради человека, его силами для завтрашнего дня и на дальнейшую эру, на последующую эпоху, на эпоху, которая пройдет через мировые катаклизмы. И после мировой гражданской войны, после того, как кончится пролетарская революция во всем мире, после того, как власть придет к нам, после установления бесклассового общества, когда начнется последний, окончательный бой человека с природой и человек будет одерживать победу за победой — мы будем воспевать только одно — человека. И кто этого не поймет, тот никуда не придет. И вот я думаю, товарищи, что, изложив вам все это, я изложил основные мотивы, которые руководили нами при составлении резолюции.

Г. А. Авенариус. Наше советское киноискусство сильно тем, что оно реалистично. Оно сильно тем, что оно о нашей замечательной действительности говорит реалистическую правду. За последние годы наша кинематография подарила мировой кинематографии несколько шедевров. Это шедевры социалистического реализма. Это шедевры, которые раскрывают нам образы лучших людей нашей революции. Я говорю о картинах «Чапаев», «Депутат Балтики». Образ Чапаева, образ Полежаева — это настоящие, подлинные, реалистические, многосторонние образы.

В только что просмотренных кусках картины Сергея Михайловича Эйзенштейна мы подобных образов не видим. Это картина не реалистическая. Более того, это картина антиреалистическая. В этой картине мы не видим правды о нашей действительности. Мы не видим образов, характерных, типичных для этой действительности. Мы видим картину насквозь фальшивую — бородатого начполитотдела, который рассказывает сказку о рябой курице. Мы видим мальчика, сделанного под картину Нестерова. Мы видим отца, сыноубийцу, во внешней трактовке которого мы узнаем врубелевского Пана и иные живописные источники. Мы видим, наконец, ряд великолепных пейзажей, которые вызывают восхищение, к сожалению, у многих наших операторов, которые из-за этого не видят основного в этой картине: они не видят концепции. За этими прекрасными, быть может, кадрами, которые прекрасны сами по себе и для себя, прячется вредная, антисоветская часто концепция.

Я хочу подчеркнуть своеобразие нашего сегодняшнего обсуждения. Мы обсуждаем картину «Бежин луг» в вузе, в том вузе, в котором Сергей Михайлович долгое время преподавал теорию и практику режиссуры. В нашу задачу входит сегодня вскрыть не только основные ошибки режиссера, автора «Бежина луга», в нашу задачу входит вскрыть связь между практикой Эйзенштейна и его теорией. Мы никак не можем сказать, что те ошибки, которые мы только что видели на экране, являются случайными, что они идут от некоего творческого недомыслия. Мы никак не можем сказать, что это ошибки, сделанные полуграмотным режиссером, который, мол, не понимает, что он делает. Простите ему, дескать, он не ведает, что творит. Сергей Михайлович ходит у нас в теоретиках. Он составляет огромные, совершенно

невероятные по размерам программы. Эти программы утверждаются, по этим программам он проповедует свою концепцию. У Сергея Михайловича есть своя концепция, и ее нужно вскрыть. Я сейчас попытаюсь это сделать на его картине.

Если мы посмотрим на отдельные эпизоды этого фильма, нам станет кое-что ясным, например, эпизод разгрома церкви. Сперва действует некое сознательное начало, некая упорядоченность, но затем вторгается ритм, покачивание, запев, разгорается песня, и пробуждаются какие-то звериные, подсознательные инстинкты, начинается разгром, начинают бить, перевертывать иконы, валить алтари.

Возьмите образ отца, сыноубийцы. Этот образ двойствен. В этом образе вы видите какую-то борьбу. Видимо, побеждает подсознательное, внутреннее, темное начало. Отец убивает своего собственного сына. Это убийство отнюдь не дано как убийство политическое, как активный процесс. Этот процесс, этот акт не дан как акт активного выступления классового врага. Здесь, наоборот, мы видим человека, который совершил убийство непонятно из каких убеждений, причем основной акцент дан на его глубоких переживаниях, ибо он плачет над своим сыном, стреляя ему в спину, и вторично плачет, опять стреляя ему в спину.

Если мы не подведем теоретический базис, который подводит под эту заумь сам Сергей Михайлович, нам непонятна будет логика всего произведения в целом. Если мы посмотрим на целый ряд отдельных кадров, в особенности на кадры пожара, на кадры хаоса во время разгрома церкви, то без раскрытия борьбы сознательного и подсознательного, без уяснения того, что это есть результат перевода на пралогический язык процесса окружающей нас действительности, нам не будет понятно, в чем корень дела и ошибка мастера.

Заканчивая свое выступление, я призываю всех, кто будет выступать относительно картины и относительно ошибок, допущенных в этой картине ее автором, не забывать того, что всякая практика, всякая творческая практика является результатом определенного мировоззрения. Как бы ни прятался автор за кадр, как бы он ни подставлял вниманию зрителя какие-то законченные эпизоды, которые импонируют кинематографическому восприятию аудитории, за этими кадрами нужно всегда уметь вскрыть соответствующее мировоззрение. И раз эта картина антисоветская, раз эта картина антиреалистическая, то за отдельными кадрами, за отдельными эпизодами этой картины скрывается соответственное мировоззрение, соответственно нереалистическое, соответственно несоветское. И вот к раскрытию этих ошибок я и призываю дальнейших ораторов.

13 мая Г. А. Авенариус снова взял слово и, судя по всему, прочел заранее подготовленный текст, в котором учел возражения, сделанные ему другими ораторами 25 апреля. На сей раз без всяких недомолвок и колебаний Эйзенштейну были предъявлены прямые политические обвинения. Приведу характерное место из обличительного монолога, ярко рисующего общий теоретический и нравственный уровень «дискуссии», систему аргументов и поистине удивительную логику защитников «жизненной правды» на экране.

Г. А. Авенариус. Я остановлюсь только на одном эпизоде пожара из второго варианта «Бежина луга». Горят бочки с бензином и керосином, горит склад МТС, а начальник политотдела закидывает на крышу крюк, закидывает очень длительно, очень разнообразно, всевозможными способами он закидывает этот крюк, крюк срывается, а он настаивает, настаивает на том, чтобы крюк был закинут[2]. И вам, зрителям, не проник-

[2] Это были дубли-варианты одного кадра, чего нельзя было не видеть.— *Прим. публикатора.*

шим, быть может, до конца в творческие мысли Эйзенштейна, непонятно, к чему он стремится, почему он не организует сознательно массы вокруг этого пожара, почему он не тушит пожар, почему он заботится только о набрасывании крюка на крышу. Если вы вдумаетесь, у вас появятся образы, ассоциации, выводы — причем эти выводы могут быть формулированы следующим образом: на крыше горящего здания есть вышка со стеклами, напоминающая вышку в церкви. И в этой вышке оказались запертыми голуби. И, по-видимому, этому начполитотдела ближе всего в момент пожара МТС бедные голубки, которые бьются в стекла и могут задохнуться от дыма. Он борется не за то, чтобы спасти горящее имущество машинно-тракторной станции. Он борется, по-видимому, за то, чтобы освободить голубков с крыши. Но ему не удается: он падает вниз вместе с лестницей, а крючок скользит по краю крыши, и он не может никак его закинуть. В это же самое время обреченный отрок Степок, без всякого крюка влезший на крышу, вылезает, между прочим, с противоположной стороны, причем по мокрой стене, и легким движением руки сталкивает купол и освобождает невинных голубков, которые веером разлетаются во все стороны. У вас немедленно возникают страшные ассоциации: следовательно, руками этого невинного отрока двигает какая-то страшная сила. Он одним пальцем делает то, что не могла сделать организованная масса, руководимая начальником политотдела МТС. Вот один пример.

М. С. Григорьев. Мне думается, что товарищи, которые выступали здесь, несколько недооценивают нашу аудиторию. Наша аудитория знает в основном, что такое формализм. И не только неплохо в этом разбирается, но, нужно когда, подправит тех, кто ошибается, ибо, когда Георгий Александрович [Авенариус] сказал, что формализм есть творческий метод, его подправили и сказали, что формализм есть мировоззрение, не надо помогать формалистам. Наши слушатели умеют правильно, квалифицированно политически мыслить.

Я думаю, что о другом сегодня надо им говорить. Как могло это произойти, как Сергей Михайлович мог создать эту вещь? *(Голоса: «Правильно».)* Я не хочу говорить — докатился до этой вещи, но как он мог создать эту вещь? Вот то невольно тяжелое чувство и тяжелые мысли, которые владели слушателями, когда они смотрели эту вещь. Это наиболее поучительно, на этом надо заострить вопрос, показать как человека Сергея Михайловича, сказать, что произошло, в результате чего он создал такую картину, недостатки которой совершенно ясны многим, во всяком случае, я думаю, большинству.

Речь идет о человеке, и поэтому мне трудно говорить. Нельзя без волнения об этом говорить. Но именно потому, из чувства ответственности перед слушателями, с которыми мы были и остаемся большими друзьями, и из чувства ответственности перед Сергеем Михайловичем я считаю обязанным говорить о человеке и об этой катастрофе человеческой, ибо, может быть, только тогда до конца, до полной глубины человеческая катастрофа сделается ясной. Станет ясно, что произошло.

Я припоминаю первое знакомство с Сергеем Михайловичем. Я еще только начинал работать в кинематографическом вузе, и вот помню первое знакомство, когда Сергей Михайлович вернулся из-за границы. Так как о нем чрезвычайно много говорили, я стал тщательно присматриваться к нему и очень быстро убедился, что он представляет свое место в кинематографии примерно так, как Горький представляет свое место в литературе. Он, Эйзенштейн, примерно Горький в области кинематографии. Я видел благодаря той пышной славе, которую он получил за границей, которая поддерживалась у нас — и я только потом это сформулировал,— что это человек,

которому при жизни поставили памятник. Я видел, что тема сценария Зархи, над которым он работал, тема о человеке, которому при жизни поставили памятник и который, кажется, не оправдывает этот памятник, эта тема была ему трагически близка[3]. Тут, вероятно, были какого-то сорта предчувствия.

Я присматривался к Сергею Михайловичу дальше и раскрывал в нем большую гордыню, индивидуализм — то, что он сам сейчас понял и что является самой основной причиной его трагедии. Это гордыня индивидуализма. В чем она сказалась? В каком-то самоуспокоении своими достижениями. Сколько бы я ни разговаривал с Сергеем Михайловичем, я всегда отмечал, что он редко кого-нибудь хвалил. Обычно те характеристики, которые он давал картинам в интимных разговорах, были не просто отрицательными, а резко отрицательными, кардинально отрицательными. У него не было радости при успехах других. Если же он хвалил, это было примерно так: «Чапаева» он хвалил, но в этих похвалах всегда чувствовалось некоторое подводное течение такого порядка: «а вот Васильевы учились у меня, и в целом ряде вещей они повторяют меня, и можно провести линию от Эйзенштейна к Васильевым».

Вот гордыня индивидуализма и стремление раскрасить себя блестящим оперением.

Я скажу то, что говорил мой предшественник по кафедре: эклектик был Сергей Михайлович. Вы у него можете найти Леви-Брюля и леви-брюлизм в его теоретических высказываниях, и бергсонизм, и фрейдизм.

Чем эта эклектика характерна? Что оперение бралось самое блестящее и такое, которое у нас слабо знают: Джойс, которого у нас в институте почти никто в подлиннике не читал, и поэтому удобно говорить о Джойсе, потому что неловко оспоривать целый ряд положений, когда ты самого Джойса не читал. И у Сергея Михайлович было такое экзотическое оперение.

В эклектизме Сергея Михайловича ведущим началом был рационализм. Он был рационалистом и в теории, и в искусстве, и этот рационализм оборачивался всегда трагически, ибо, оторванный от жизни, от изучения жизни, находившийся, как типичный интеллигент, в этой башне одиноким, он, как это ни странно, имея все предпосылки для того, чтобы быть блестящим мыслителем,— все предпосылки, редкие данные: он знал прекрасно несколько языков; эрудиция его была колоссальной... (*Голос: «Почему — была, почему вы его хороните?»*) Конечно, есть. Именно потому, что вы, Сергей Михайлович, живы, я и говорю. Иначе я не стал бы говорить этого. Все данные есть для того, чтобы быть блестящим мыслителем, а мыслитель Сергей Михайлович мелкий, мыслитель Сергей Михайлович небольшой. Это и по стенограммам можно доказать, и по статьям можно доказать, и по этому произведению искусства.

И когда со всех этих позиций подходят к сегодняшней картине, положение становится ясным. Почему взял эту тему Сергей Михайлович? Эта тема актуальная. Ему надо было после долгого молчания брать реванш. И он брал реванш индивидуалистично. Я думал: зачем ему было идти на риск, взял бы он такую тему, как Рошаль[4], и, вероятно, лучше бы сделал, чем Рошаль. Сделал бы картину, и без всякого скандала. Но ему нельзя было это сделать. Он хотел, как реванш, самую актуальную тему. Я думаю, что его, рационалиста, привлекала в этой вещи эмоциональность, подчеркнутая гиперболическая эмоциональность. Он в своей гордыне решил, что сейчас нужно ставить эмоциональную вещь, сейчас трогают

[3] Этот сценарий не был написан.— *Прим. публикатора.*

[4] 16 марта 1937 года на экраны вышел фильм Г. Л. Рошаля «Зори Парижа» — о Парижской Коммуне.— *Прим. публикатора.*

эмоциональные вещи. Вот тема актуальная, сценарий самый актуальный. Вам нужны слезы? Я сделаю, что вы будете плакать, я все могу, как мастер. А так как он жизни не изучал и колхоза и нашей современной деревенской жизни он не знает, то что получилось? Получились опять априорные построения, в которых и эмоциональность-то потеряна и не чувствуется как следует. Мы видим здесь сплошные метафоры. Их так много, что ощущаешь метафору и тогда, когда ее нет. Когда в одном месте был лес, березки не до конца снимались, я сидел и думал: наверно, метафора, свечечки, что ли, это березовые. Все метафоры, а образов нет.

Персонажи сплошь и рядом статичны. Крупный план, детали — и [персонажи] стоят. Было такое чувство досады, когда там доски тащили, что хотелось его хлопнуть доской, чтобы он бегал.

Раскрылся ли хоть один персонаж как образ цельный, органический с начала до конца? Конечно, не раскрылся. Вот, товарищи, где настоящая причина, настоящая коренная причина поражения Сергея Михайловича и вот что ему надо вынести из этого поражения. И я думаю, что он вынесет, потому что я считаю его глубоко живым человеком.

Л. В. Кулешов. Товарищи, мне надо говорить об ошибках Сергея Михайловича в несколько особом плане, потому что мой личный творческий путь шел все время по такой же неправильной дороге, как он идет теперь и шел до последнего времени у Сергея Михайловича. У меня ошибки особого сорта, но мой творческий путь этими ошибками полон, и поэтому разбираться в чужих ошибках я не могу, не упомянув о своих, и тех десяти минут, которые мне полагаются, абсолютно недостаточно для того, чтобы, прежде поговорив о своем творческом пути, я мог говорить о творческом пути Сергея Михайловича, делая и для него сооветствующие выводы, и для себя.

Не имея возможности [подробно] говорить о своих ошибках, я скажу о самом главном, что мне хотелось сказать о работе Сергея Михайловича. Правильно [студент] Кустов вспомнил о совещании 1935 года, когда Сергея Михайловича упрекали в том, что он сидит в башне из слоновой кости. Насколько я помню, Сергей Михайлович возразил, что он делает большую работу в стенах института, на основе которой другие режиссеры делают свои замечательные картины.

Я думаю, что в этом утверждении Сергей Михайлович был не прав, потому что без активного участия в жизни, без того, что режиссер является активным строителем социализма, без того, что он овладел большевизмом,— без этого работа советского режиссера немыслима. Без этого нельзя создавать больших произведений, замечательных произведений.

Если человек [много] знает, мало этого. Нужна, помимо знания, чрезвычайно большая страстность, чрезвычайно большая любовь к людям, чрезвычайно большая целеустремленность в этой страстной работе, то есть то, что называется партийностью и большевизмом.

Без знания, без страстности, без идейности, которыми живет человек все время, которыми человек дышит,— без этого невозможно существование художника. И я думаю, что в этом отходе от жизни, в самолюбовании, в самоувлечении, в перенесении центра тяжести своей работы на искусство и лежат творческие ошибки мои, в частности, и ошибки Сергея Михайловича, несмотря на то, что они принципиально по качеству совершенно разные. Мне кажется, что в этом лежат и ошибки всех формалистов. Безусловно, что Сергей Михайлович жизни не знает. Это видно и по той работе, которую он проделал здесь, в стенах института. Программа, а самое главное — практическая его работа в стенах института базировалась только на Сергее Михайловиче, замечательном мастере, на Сергее Михайловиче — художни-

ке, на Сергее Михайловиче, занимающемся своим искусством, своей кинематографией. Эйзенштейн и кинематография — это было то, на чем вся учеба и вся работа строились. А Эйзенштейн и кинематография, так же, как и Кулешов и кинематография, и всякий другой кинематографист и кинематография, могут дать замечательные, великие произведения искусства только тогда, когда эти произведения искусства будут служить народу, то есть когда они будут партийными. А для того, чтобы быть страстным партийцем, для этого нельзя сидеть в своей собственной лаборатории, из какой бы замечательной слоновой кости эти лаборатория и башня ни сделаны. Без активного участия в жизни невозможно создать больших произведений. И вот конкретный отдельный пример, может быть, маленький, но, по-моему, чрезвычайно характерный.

Например, в течение этого года линия кафедры, в которой и я принимал участие наравне с Сергеем Михайловичем, заключалась в том, что те учебные работы, которые должны делать наши слушатели, должны черпаться из багажа классической литературы. И объяснялось это тем, что такие работы проверять, оценивать легче, удобнее, гораздо больше данных для этого, чем работы, сделанные на современной теме. Отчего это происходило? Это происходило оттого, что и Эйзенштейн, и Кулешов недостаточно блестяще знают современную жизнь. Это происходит оттого, что они мало в ней участвуют, мало ею горят, мало ею трепещут, мало в ней находятся, и поэтому имела место безусловно такая порочная установка.

Всякое средство в искусстве нужно для того, чтобы выразить основное, главное — идею. А у нас, в стенах института, зачастую тот или иной прием, тот или иной кадр, та или иная точка зрения аппарата существуют потому, что так снимать можно, что так снимать шикарно, и потому, что так снимает Эйзенштейн. Имеется поголовное увлечение короткофокусной оптикой, искажающей действительность в смысле непосредственной, естественной ее передачи на экране. Это происходило в значительной степени под влиянием работ Тиссэ и под влиянием работ Эйзенштейна. И нужно заметить, что с его стороны не велась борьба в плане искоренения таких явно неправильных, оторванных от идеи формалистических увлечений и у операторов, и у режиссеров. И когда мы видим эти замечательные кадры, сделанные короткофокусной оптикой, эти замечательно скомпонованные кадры в первом варианте «Бежина луга», то все эти замечательства ничего нам не дают, а вызывают у людей, которые смотрят эти куски, отвращение.

Впечатление от первого варианта, что это делал несколько больной человек в состоянии какого-то бреда. А это происходит от злоупотребления, от необычайного увлечения изобразительной частью работы. Я не говорю уже об идейном содержании, о котором до меня говорили достаточно. Здесь вопрос совершенно ясен. И прав Михаил Степанович [Григорьев]. Он прав в том, что этот бред первого варианта — это бред избалованного больного. Сергей Михайлович избалован, ему в течение многих лет говорили, что он самый замечательный, самый исключительный советский режиссер. Часто Сергея Михайловича называли гениальным режиссером. И вот, давая ему огромные векселя, а основанием для этих векселей была замечательная картина «Броненосец «Потемкин», наша общественность — не в целом, а отдельные группы нашей общественности, мы, кинематографисты,— избаловали, испортили его, вскружили ему голову, и он начал жить только собой, только своим искусством. А сейчас нельзя жить только самим собой, сейчас нужно жить социализмом, борьбой за социализм. Вот в чем, я думаю, самое основное.

Что надо делать? Надо все ошибки

Сергея Михайловича, все ошибки Льва Владимировича искоренить во что бы то ни стало, и все хорошее, что имеется у каждого из нас, нужно максимально вызвать к жизни, и Кулешова, и Эйзенштейна, и других, близких к этой линии товарищей, заставить овладеть большевизмом, по-настоящему включиться активно, горячо в общую жизнь нашего Союза. Тогда из этого может получиться толк.

Что надо делать ВГИКу? Надо чрезвычайно жестко, твердо искоренить и исправить ошибки, которые до сих пор сделаны и в программах, и в методах преподавания, и я заявляю, что эти ошибки нужно искоренять в первую очередь у меня.

Оленин[5]. Нет ли возможности материал, который мы смотрели сегодня, просмотреть либо в том же составе, либо режиссерской группе еще раз? Материал настолько для нас значительный и серьезный в своей порочной сути, что нам совершенно необходимо как можно внимательнее и детальнее проанализировать все, что есть в работе. Причем предложение такое, чтобы в нашем совместном анализе принял участие и Сергей Михайлович, что это принесет пользу и нам, и ему.

Обсуждение 13 мая 1937 года

Н. М. Иезуитов. Товарищи, я буду говорить коротко и преимущественно о самом главном. Кто любит советское кино, кто радуется его победам и печалится, видя его неудачи, тот не может не сказать, просмотрев куски «Бежина луга»: это неверно, это неправдиво, это антихудожественно. К сожалению, мы, кинематографисты, часто рассматриваем явления с точки зрения кинематографической эстетики, и это иногда мешает нам сделать более резкие выводы по отношению к отдельным произведениям. Те, кто ближе соприкасаются с действительностью или как-то непосредственно смотрят на картины, те, может быть, более правы в своей очень резкой оценке фильма «Бежин луг». Мы связаны с Эйзенштейном целым рядом сложных отношений. Но тем не менее, обсуждая куски «Бежина луга», мы должны сказать: «хотя Платон нам и друг, истина нам дороже». В чем же главный порок «Бежина луга»? В том ли, что это произведение построено на огромном количестве реминисценций художественных, философских, исторических? В том ли, что мы видим здесь и Врубеля, и Коро, и отдельные кадры, сделанные под Рериха? Конечно, не в этом и даже не в том, что это — монтажный кинематограф, даже по существу немой кинематограф, оперирующий больше изобразительным материалом, а в том, что в этом произведении нет нашей действительности, нет пульса нашего времени, нет эпохи, нет правды о ней. Все страшно обеднено. Все сведено к простой и очень примитивной формуле.

Мне приходилось читать все варианты сценария, начиная с первого литературного и кончая переделкой «Бежина луга» Бабелем. И когда я подходил к последнему варианту, режиссерскому, второго варианта картины, я видел, как постепенно вся сюжетная линия — она и так-то была бедна — делалась все беднее и беднее, и в конце концов все свелось к драме между отцом и сыном, драме не социальной, а драме крови, драме, снабженной евангельскими положениями: «когда господь бог сотворил небо и землю...», «если родной сын предаст тебя, убей его» и т. д. Когда читаешь эти евангельские титры, слышатся эти реплики героев с евангельскими словами, невольно иногда вспоминаешь эпиграф, поставленный Львом Толстым в «Анне Карениной»: «Мне отмщение, и аз воздам». Разве Толстой, ставя эпиграф, заставлял своих героев говорить этими словами? У него хватило такта и искусства не делать этого. Здесь

[5] Студент ВГИКа.— *Прим. публикатора.*

евангельские истины даются в каком-то пропагандистском стиле, в плакатном стиле. Они буквально уничтожают произведение.

Что касается диалогов этой картины, то по-настоящему диалогов нет, и в этом смысле Эйзенштейн осуществляет один из пунктов своей теории, которую он когда-то развивал в связи с внутренним монологом. Вы помните, может быть, его статью «Одолжайтесь!», где он говорил, что единицей измерения кинематографической драматургии является монолог, а не диалогическая форма. И здесь мы видим монолог осуществленным, поскольку это диктовалось монтажным кинематографом. Мы слышим с экрана ничего не значащие фразы.

Помните фальшивую фразу: «Бьется ли сердце Степка»?, слова Степка: «Споем, что ли».

Конфликт не существует. Смерть Степка обыграна так, что она дает целый ряд ненужных и никчемных ассоциаций. Возьмите, как один из персонажей фильма надевает пионерский галстук на Степка. Он надевает его, как надевают крест на мученика. Вообще здесь все условно и все невнятно в этом фильме, начиная с необычайно подчеркнутых, физиологически подчеркнутых губ старухи и кончая прической Степка. И в кадрах, и внутри кадров, сталкивая кадры друг с другом, мы находим осуществление теории Эйзенштейна — искусство как конфликт, причем в ее ложном понимании. Вы посмотрите, как развивается конфликт между изобразительным и между звуковым материалом в эпизоде церкви. В этом смысле вспоминается рассуждение Эйзенштейна в его «Заявке» относительно звукового кинематографа, где говорилось, что настоящий кинематограф основан на асинхронности звука и изображения. Вы видите разрушение церкви, с одной стороны, и с другой — песню «Партизанская дальневосточная», причем этот конфликт ничего, кроме фальши, не дает.

Вообще нужно сказать, что на этой сцене, как и на целом ряде других сцен, лежит печать эйзенштейновской иронии, и тот, кто прямо воспринимал эмоциональные моменты второго варианта картины, например момент «Ночное», поданный под аккомпанемент ноктюрна, тот в своем непосредственном прямом восприятии, может быть, не прав, потому что здесь мы видим очень тонкую иронию над сентиментализмом: вам хочется немного расчувствоваться — извольте, я могу дать вам и это. Причем это делалось рационалистически, а не исходя из сути самой сцены.

В результате блестящая операторская работа находится в этих кусках все время в конфликте со всей образной системой, и чем лучше отдельные кадры, тем в большем противоречии они находятся со всем остальным.

Все то, что мы видели в «Бежином луге», говорит нам о том, что Эйзенштейн находится в глубоком кризисе. Однажды в большом кризисе находился Довженко. Вы помните момент, когда он работал в живописи и когда он однажды под влияним целого ряда теорий, ложных, может быть, пришел к выводу, что он больше не может работать в этой области, он запер свою мастерскую и ушел из этой мастерской, чтобы больше в нее не возвращаться.

Конечно, мы не можем сказать, что Эйзенштейн должен отряхнуть прах от кинематографии и покинуть ее, и было бы не по-большевистски и не по-советски выбрасывать человека из той области, с которой он связан и где он может принести пользу. Но, во всяком случае, на некоторое время Эйзенштейн должен уйти для того, чтобы передумать и перечувствовать. Он должен понять нашу действительность. Он должен понять законы, управляющие нашей действительностью и нашей жизнью, и тогда возвращаться в кинематограф.

Ни 25 апреля, ни 13 мая Сергей Михайлович не выступил. Было ясно, что

ни его мнение, ни тем более установление истины — хорош или плох материал, каким вырисовывается «Бежин луг» — в сущности, никого не интересует: критика велась ради попрания доброго общественного имени и политической репутации режиссера, для его гражданского уничтожения, последствия чего были тогда слишком хорошо известны (не зря М. С. Григорьев уже говорил об Эйзенштейне в прошедшем времени...).

Между тем оба обсуждения, казалось бы, не имели смысла. Ведь еще до суда режиссер сам, без указки «общественности», признался в своих «грехах»: 17 апреля в газете «Советское искусство» была опубликована его статья «Ошибки «Бежина луга» (вошла в сборник «О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна», сданном в набор 28 мая 1937 года). Зачем же Б. З. Шумяцкий (вскоре он сам стал жертвой ложного обвинения) устраивал просмотры и обсуждения «фильма»?

Для того, чтобы дискредитировать все творчество автора «Броненосца «Потемкин», зачеркнуть его целиком и вывести за пределы советского кино (вспомним, что 17 декабря того же страшного года статьей П. Керженцева «Чужой театр» началась травля Мейерхольда, целью которой было объявить весь путь режиссера полностью ошибочным, насквозь порочным и изначально враждебным социалистическому обществу).

Декретировать это «сверху», от имени даже самой высокой инстанции в то время было, видимо, нельзя (в отличие от конца 40-х годов, когда Жданов собственноручно «вычеркнул» из советской литературы М. Зощенко и А. Ахматову). Здесь должны были сказать свое веское слово авторитетные деятели искусства, а уж административные меры — разумеется, во исполнение законной воли «художественной общественности» — незамедлительно последуют. Так создавался и отлаживался «домашний» механизм всеобщего морального террора — прелюдии (за редкими исключениями, как в случае с Эйзенштейном) террора физического. Так на основе прямой лжи, нечистоплотной «полемики» и политической демагогии самоубийственно разобщалась профессиональная среда, прежде сплоченная единой целью и знавшая, что такое острейшие споры, но принципиальные, творческие (хотя и в них оппоненты широко пускали в ход идеологические обвинения, что и сыграло в скором времени роль «матрицы» в словесных баталиях совсем иного толка...). Так поселялись в этой среде страх и взаимное недоверие и возникала благодатная почва для процветания шкурничества, угодничества, доносительства. Стенограммы обсуждения материала «Бежина луга» — а за пределами данной публикации остались выступления куда более невежественные, грубые, злобные и прямо доносные — ясно показывают, какие первые всходы дала эта почва, при том, что и Д. С. Марьян, и Л. В. Кулешов, и Н. М. Иезуитов искренне любили Эйзенштейна и не верили, а хотели верить в то, что говорили, путались, противоречили себе, пытались сохранить видимость объективности и заботы о мастере, сбившемся с пути истинного, старались отмежеваться от тех, кто объявлял его вне закона,— словом, мучились, но все же отступались и от художника, и от искусства, и от самих себя.

С тех пор Административная Система не раз — уже и на наших глазах — прибегала к услугам не только чиновников от искусства и штатных сервилистов, но и слабых духом или не до конца принципиальных художников для того, чтобы их авторитетом освятить свои методы «руководства» духовной жизнью общества, не имеющие ничего общего с ленинской концепцией культурного строительства и с социалистической демократией.

Публикация Е. Левина

Лаборатория

Владимир Гусев

Природа видеоизображения и неигровое кино

Мы идем по Пятой авеню Нью-Йорка, заглядываем в витрины, останавливаемся у подъездов богатых домов, заходим в квартиры американцев, в маленькие пиццерии и ночлежные дома, по мрачным туннелям опускаемся в подземку, участвуем в любопытных и грустных разговорах с американцами. Повсюду нас сопровождает худой человек с крупными чертами лица. «Побывать» в Нью-Йорке нам помогло телевидение, неоднократно показавшее на своих экранах документальный фильм «Человек с 5-й авеню». Герой картины Джо Маури вызвал глубокую симпатию. Мы внимательно следили за его судьбой, встречались с ним вновь в телевизионных видеорепортажах, когда он был гостем нашей страны и затем вернулся в США.

Я вспомнил здесь «Человека с 5-й авеню» не для подробного разбора, а для того, чтобы подчеркнуть родственность целей документального и телевизионного кино, их общие исходные позиции.

Мы пережили немало теорий (сконструированных скорее умозрительно, чем подсказанных реальностью) о разграничении сферы творческой деятельности между документальным кино и телевидением. Некоторые неловко и вспомнить: жизнь давно внесла свои коррективы в реальную практику. Думаю, что сегодня ни один хороший документальный или научно-популярный кинофильм не чужд телевизионному экрану, а любая добротная неигровая телевизионная лента может быть успешно просмотрена и в кинозале.

Сознательно ограничивая свои рассуждения рамками этой общности, я не склонен игнорировать особенности восприятия телеизображения. Более того, убежден, что в общих процессах, развивающихся сегодня во всех сферах экранного искусства, телевидение играет свою эстетическую роль.

Статью С. Муратова «Видеобум или третья экранная революция?» («ИК», 1987, № 1) я воспринял как предупреждение. И вот почему. То, что происходит в последнее время в научно-технической области, влияющей на развитие экранного творчества, уникально и не имеет исторических аналогов. На наших глазах рождаются новые направления в искусстве, которые с самого начала опираются на собственный технический базис и без него не могут существовать. Спираль развития экранного искусства — самого массового и могущественного — с огромной скоростью раскручивает научно-технический прогресс. Если мы будем забывать об этом и не захотим взглянуть шире наших узкопрофессиональных интересов, этот процесс может выйти из-под контроля, создать для нас трудноразрешимые проблемы. Как, скажем, произошло с «видеокассетным бумом», который мы долгое время как бы не замечали, несмотря на то, что его волны давно докатились до нас. Нечто подобное

может произойти и в будущем, если мы будем игнорировать новые тенденции, влияющие на развитие неигрового кино. Давайте посмотрим, не упускаем ли мы из виду некоторые существенные моменты в освоении экранного творчества.

«Новейшая история кинематографа,— пишет С. Муратов,— это эстетическая ратификация игровой картины, выступающей как высшая фаза его развития». И далее: «самоотрицание высшей фазы кинематографа — телевидение».

Хочу уточнить — родившееся на базе более совершенной техники, отвечающее самым современным потребностям общества и запросам индивидуального потребления, телевидение явилось не столько результатом отрицания высшей стадии развития кинематографа, сколько его «повторением на высшем витке» эволюции экранного искусства. Какой же видится в этой связи судьба документального кино?

Не ставя под сомнение значительный фонд лучших кинолент, который создали кинодокументалисты, резонно спросить: целесообразно ли сегодня существование документального кинематографа как отдельного творческого производства, функционирующего параллельно с телевизионным документальным производством и практически его дублирующего?

Ясно, что такая постановка вопроса ведет нас к отрицанию нынешней фазы развития документального кино. И все же какой следующий этап? Имеются ли факты (количественные), указывающие на приближение нового качественного скачка? Подготовил ли научно-технический прогресс условия для выхода кинодокументалистики на новый этап развития?

Думаю, что на поставленные вопросы можно ответить утвердительно. При этом пришедший на смену кинопленке новый электронный способ фиксации действительности на видеоленту стимулирует процесс развития неигрового кино в определенном направлении — в сторону сближения с телевидением. Я поддерживаю мнение, что для хроникально-документального кино «телевидение создает условия наибольшего благоприятствования... именно по линии документального фильма проходит эстетический водораздел телевидения и кино, именно документальный фильм оказался кризисной переходной формой — «умирающей», чтобы возродиться в новом телевизионном качестве»[1].

Факт преемственности между ступенями развития экранного искусства безусловно подразумевает сохранение всего лучшего, что накоплено документальным кинематографом и избавление от всего негодного, устаревшего.

Почему уже сейчас документальному кино и телевидению не попытаться найти форму творческого сотрудничества и объединения сил.

Безусловно в процессе сближения предстоит решить много проблем. Одной из важнейших, на мой взгляд, является освоение кинематографистами видеометода как нового технического выразительного средства.

1. ВМЗ — художественное средство, рожденное веком НТР

Процесс внедрения в теледокументальное производство репортажной видеозаписи, с помощью которой изображение и звук фиксируются на магнитной ленте, начался в середине 70-х годов и стал важным этапом в развитии телевидения. Сегодня большинство телестудий оснащено портативной ведеозаписывающей аппаратурой — комплектом видеожурналистики (ВЖ).

Приобретенный на телевидении опыт обнаружил определенные трудности при переходе с кинопленки на видеоленту, наличие «подводных камней», незаметных с первого взгляда, на которые могут натолкнуться вчерашние кинематографисты. Речь идет

[1] Вильчек Вс. Под знаком ТВ.— Сб. «Телевидение вчера, сегодня, завтра». М., 1981. с. 214.

не только о технологии производства видеофильма. Его эстетическое своеобразие требует глубокой творческо-психологической перестройки.

В то же время, как справедливо отмечает М. Голдовская, «ВМЗ (видеомагнитная запись) открыла ранее недоступные художественные средства, принципиально важные для всех видов и жанров»[2].

Хочу отметить, что возможность сверхоперативной передачи с места события подняла деловой престиж портативной видеоаппаратуры. И те западные компании, для которых сенсационность и быстрота реагирования определяли победу в конкуренции, первыми оснастили видеокомплектами свои службы новостей.

Переориентации на видеозапись способствовала относительная дешевизна магнитной ленты по сравнению с кинопленкой, на изготовление которой идет ценное серебро. Было подсчитано, что стоимость 16-мм кинопленки «Кодак» продолжительностью показа в 1 час составляла в тот период 250—280 долларов (в расчет включены расходы на обработку кинопленки и на перезапись магнитной ленты). Видеолента дешевле кинопленки в 10 раз.

Надо заметить: впечатление от первых видеосюжетов, которые стали включать в свои программы ведущие американские компании, было двойственным. С одной стороны, поражала несвойственная кинопленке реальность изображения, эффект показа «живого» события, прямой трансляции; с другой — бросалась в глаза жесткая информативность, некая несобранность и плоскостность изображения. Отвлекали внимание ненужные подробности, например, грязь на улицах, облупленная краска на стенах домов, незаметные при киносъемке дефекты на лицах людей... Телезритель привык к более живописной и праздничной картинке «Кодака».

[2] Голдовская М. Видеотехника и документальное кино.— «Техника кино и телевидения», 1984, № 2.

Это заставило операторов и журналистов начать поиск путей, углубляющих выразительность видеоматериалов. Все больше видеосюжетов и очерков стало появляться в наиболее популярных выпусках теленовостей: Си Би Эс (ведущий Уолтер Кронкайт), Эй Би Си (ведущая Барбара Уолтерс), Эн Би Си (ведущий Джон Чанселлор), а также в информационно-публицистических программах «60 минут» (Си Би Эс), «Доброе утро, Америка» (Эй Би Си), «Сегодня» (Эн Би Си) и других.

Хочу рассказать об одном из сюжетов, который довелось увидеть, работая в Нью-Йорке в тот период.

...Ноябрь 1976 года — очередные выборы президента США. Всего час назад было объявлено о победе Картера и поражении Форда. Корреспондент компании Эн Би Си в Вашингтоне Ф. Роуэн ведет репортаж из штабквартиры кандидата республиканцев Джеральда Форда, где только что закончилась предвыборная встреча. Панорама по пустому залу. Рабочие разбирают стенды, уносят столы, подметают пол. Корреспондент начинает свой рассказ из телефонной будки, расположенной в зале. Отсюда еще час назад передавались сообщения о ходе выборов. Видеокадры, снятые совсем недавно, переносили в зал, заполненный до отказа сторонниками Форда. По поступающим сведениям кандидаты имели равные шансы, и республиканцы рассчитывали на победу. Мы видим восторженные до истерики лица. Одни трубят в дудки, другие танцуют, третьи машут флажками. У многих на головах нелепые колпаки с надписью «Форд — лучший президент». Видеозапись с ее способностью фиксировать мельчайшие детали беспощадно обнажала фарс происходящего. Отталкивающее впечатление производили крупно снятые лица — тупые, самодовольные, со следами расплывшейся краски (у некоторых лицо и костюм были размалеваны под цвет американского флага). И это политические заправилы, миллионеры, вложившие крупные суммы в из-

бирательную кампанию и ожидающие благодарность от своего фаворита...

Вновь панорама по пустому залу: негр выметает брошенные колпаки с именем кандидата, остатки еды. Видеозапись подчеркивает неприглядность заполненного мусором помещения, которое производит отталкивающее впечатление. В кадре снова крупно лицо корреспондента, сидящего в своей будке. Он подводит итог: «итак закончилось очередное всеамериканское избирательное шоу. Пора опускать занавес...» Следом мы видим, как он испуганно взмахивает руками — телефонная будка качнулась и двинулась от камеры. И телезрители увидели двух рабочих, уносящих будку из зала вместе с растерянным корреспондентом. На этой издевательской ноте заканчивался видеосюжет о завершении выборов президента США.

Реальность видеопоказа усилила обличительный характер материала. Несмотря на то,что действующие лица избирательного шоу были сняты предельно просто (без острых ракурсов, оптических искажений), они производили неприятное впечатление. В обычном репортажном сюжете видеозапись выявила и подчеркнула то, что кинопленка в силу специфических свойств киноизображения на телеэкране могла бы затушевать. Замечу, что некоторые кинематографические приемы просто невозможно использовать на событийном объекте, где съемочная группа находится всего несколько минут и оператор ограничен в применении разнообразной оптики, освещения, точек съемки.

2. Видеометод: производство, творчество, восприятие

«Точкой отсчета» отечественной видеохроники можно считать Олимпийские игры в Москве 1980 года. К этому моменту у нас имелась самая современная на тот период репортажная съемочная видеотехника и видеомонтажное оборудование. Уже были сделаны первые пробы в области документального видеофильма. Прежде всего следует упомянуть многосерийный фильм «Наша биография», посвященный 60-летию Великого Октября, «Однажды мир узнал...», «Летопись 10-й пятилетки — начало», несколько публицистических фильмов на международную тему.

В этих работах впервые широко использовались новые творческие приемы съемки и подачи материала, основанные на возможностях видеотехники. Журналист-ведущий, его личное истолкование кадров, принципиально новая форма сочетания его слов с другими компонентами фильма (репортажными кусками видеозаписи, кинохроникальными кадрами, интервью), каскад видеоэффектов,— все это придавало материалу активность, убедительность и остроту.

Опыт создания этих лент показал — телевизионная техника позволяет получить комбинированные кадры значительно проще, чем в обычном кинопроцессе. Спецэффекты осуществляются за считанные секунды практически без потери качества исходного изображения. Прямо на пульте материал можно быстро обработать, получив двойную экспозицию, наплыв, стоп-кадр, изменить цветопередачу, создать соляризацию, произвести впечатку титров и т. д.

Постоянно сравнивая два метода воспроизведения реального мира, мы не ставим целью противопоставление телевидения кинематографу. Повторю — богатейший опыт кино является отправным моментом в освоении метода видеозаписи. Не случайно буквально на наших глазах произошло приобщение профессиональных кинематографистов на телевидении к портативной электронной аппаратуре. Процесс этот логичен — ведь как бы ни менялись технические средства, результатом киносъемки или видеосъемки является экранное произведение, построенное по законам, освоенным киноискусством. Однако, опираясь на основные кинематографические законы, телевидение с по-

мощью видеозаписи пошло дальше. Постараюсь объяснить подробнее. Начну с событийных материалов.

Видеозапись, по качеству изображения напоминающая «прямую» трансляцию, придает телевизионному репортажу неповторимое своеобразие. По сравнению с киноматериалом она более органична телеэкрану своим «ощущением присутствия», сиюминутности происходящего, плавностью чередования кадров. Для оператора здесь важен и психологический момент: магнитная лента позволяет затягивать панорамы, удлинять планы. В силу этого восприятие изображения зрителем приближается к естественному разглядыванию окружающей обстановки, будто вы сами стоите поодаль и наблюдаете за происходящим.

С появлением портативного видеооборудования в отечественном ТВ был удачно подхвачен опыт стационарного «прямого телевидения» с его длительным наблюдением за героем в кадре, вниманием к его лицу, деталям обстановки. Не только в студии, но и на далеких меридианах, в самых тяжелых драматических ситуациях портативная видеотехника помогает вывести зрителя на прямой контакт с героями и в этих условиях сохраняет полноту доверительности, интимности отношений между экраном и зрителем. Пусть читатель поймет меня правильно, я не хочу сказать, что с помощью кинокамеры невозможно добиться тех же результатов. Однако практика показывает, что кинометод иной раз бывает не столь эффективен в передаче атмосферы реальной обстановки. Документалист, вооруженный современной видеотехникой, имеет большую возможность «спроектировать» в телевизионном материале саму действительность, сотворив «чудо сохранения реальной вспышки жизни»[3].

Вспомним основоположника современной документалистики Дзигу Вертова. Его кредо «жизнь врасплох» приобретает сегодня еще большую актуальность. Думаю даже, что труды Вертова являются плодотворным источником для многих отечественных исследований и в области видеодокументалистики.

Э. Багиров писал в свое время, что в ходе эволюции телевидения одни его качества сохранялись и даже усиливались, в то время как другие становились второстепенными или вообще исчезали.

Так, недооценка пределов и возможностей совершенствования телевизионного изображения в свое время привела к неверным теоретическим выводам. Скажу как практик: лет двадцать назад мы лишь мечтали о таком качестве телеизображения, которое было бы сравнимо с киноизображением. Тогда же делались поспешные выводы, что в этом отношении «малый» экран никогда не сравнится с «большим». Иные теоретики утверждали, что в передаче деталей и полутонов киноизображение можно сравнить с живописью, а телеизображение лишь с графикой. Кинооператоров учили снимать в основном крупные планы, специально подбирать цвета при съемке для более точной их передачи на телеэкране, пользоваться лишь тональным освещением и т. д. И хотя многие рекомендации давно устарели, иные в силу инерции еще активно живут в телевизионной среде.

3. Первоэлемент, не зависящий от наших творческих усилий

Качество современного телеизображения (видеозаписи или трансляции) значительно шагнуло вперед: оно может передать тончайшие нюансы объекта, его мелкие детали. Скажу больше — живописность цветопередачи, возможности ее коррекции превосходят качество изображения лучших сортов кинопленки. Термин «графичность» уже устарел. Видеозапись, по сравнению с другими методами фик-

[3] Бергман И. Сб. статей. Сюжет и кино. М., 1965, с. 219.

сации действительности, в максимальной степени приближает нас к реальному факту.

Не случайно она используется в различного рода экспертизах. Классическим примером в этом смысле является видеозапись, запечатлевшая ограбление одного из банков в штате Калифорния (США), в котором участвовала дочь газетного магната из Лос-Анджелеса Патриция Херст. Видеолента, представленная на суде над П. Херст, обошла телеэкраны многих стран мира. Могу заверить, она производила сильное впечатление своей документальностью.

В 1983 году при отборе материала для фильма о Латинской Америке мне пришлось просмотреть на мониторе документальные видеоленты, присланные из Никарагуа. Оператор снял с одной точки очень длинным планом работу по расчистке горной дороги после прошедшего здесь ночью сражения. В кадре ничего особенно интересного не происходило, но видеозапись производила очень сильное впечатление: казалось, пространство расступилось и мы оказались по ту сторону экрана. Почудилось даже дыхание теплого ветра. Прекрасное качество изображения, натуральный звуковой фон, позиция камеры, спокойно, со стороны смотрящей на эту сцену, давали экранному изображению острое ощущение реальности. Важную роль играла большая продолжительность плана.

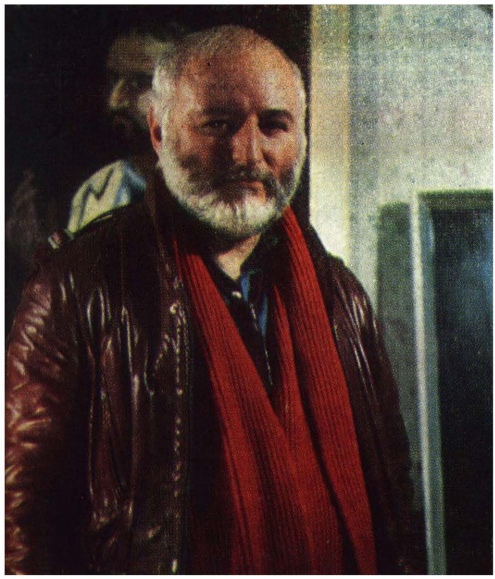
Любопытны некоторые параметры видеоизображения — оптические и художественные, которые приходится наблюдать в повседневной работе на ТВ. (Условимся, что будем иметь в виду цветное изображение высокого качества, записанное на магнитную ленту или переданное прямо в эфир и воспроизведенное на экране телевизионных приемников.) Речь идет об информационных материалах и неигровых фильмах, записанных на видеоленту.

Электронный луч механически точно, с большой четкостью «считывает» изображение объекта и, раскладывая его на 625 строк, линия в линию, переносит на экран нашего телевизионного приемника. Трудно найти иной пример столь точной передачи действительности, тем более что качество телевизионного изображения постоянно совершенствуется в плане цветопередачи и четкости (в настоящее время созданы системы с 1125-строчным изображением, кроме того огромные возможности сулит совершенное «цифровое» телевидение).

Заметим также, что видеоизображение записывается как бы дважды: сначала прописываются четные, а затем нечетные строки. При этом информация удваивается по сравнению с киноизображением, ибо мы видим не «прикрытую» обтюратором кинокамеры полуулыбку, а улыбку как бы во всем временном протяжении, то есть электроника фиксирует мельчайшие нюансы, из которых складывается реальная улыбка и наше представление о ней. Мелькание телевизионного экрана находится за пределами нашего активного восприятия по сравнению с кино, где оно сильнее и ощущается как «обкрадывание» (усечение) моментов непрерывно текущего реального времени. Кроме того, цвета практически не теряют своей чистоты даже в бликах и затемненных местах изображения. Видеозапись «вытягивает» мельчайшие детали в тенях и тем самым ослабляет светотеневую графику. Это создает своеобразную структуру, исчезает некоторая «недоговоренность», присущая киноизображению.

Кинопленка в таких же обстоятельствах всегда пластичнее, изображение легче поддается «лепке»: прячутся в черноту и нерезкость ненужные подробности и тем рельефнее подается главное, существенное, что хочет выделить оператор. Поэтому независимая от операторских усилий объективная разница в точности передачи кино- и видеоизображения является принципиальной и лежит в основе различия этих двух видов изображения. Хочу подчеркнуть, что для

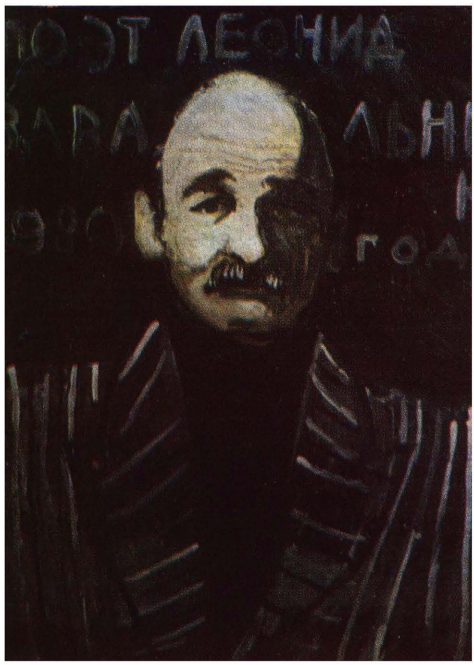
Борис Бланк

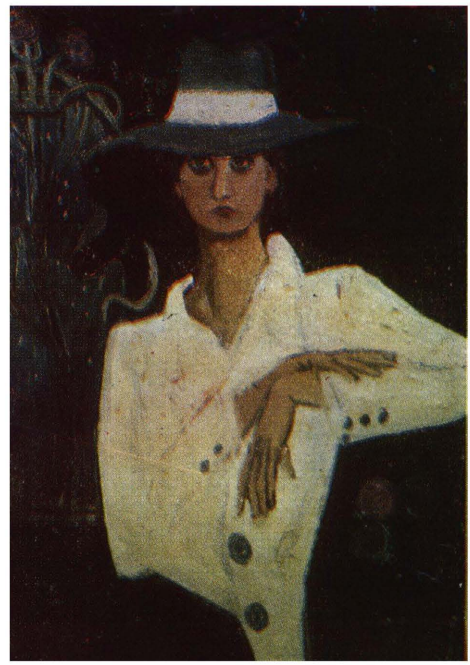


Б. БЛАНК ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

Бланк Борис Лейбович. Окончил художественный факультет ВГИКа в 1963 году. Художнику свойственно сочетание, казалось бы, несочетаемых элементов — натурализма и модерна, пуританской монохромности и диссонирующей, почти эпатажной яркости, почти примитивистской наивности и сложнейшей ассоциативности, виртуозности и писания, как говорится, левой ногой. Однако в целом смесь этих элементов в работах Бориса Бланка создает ощущение напряженного жизнелюбивого оптимизма. Если все сказанное перенести на холст, то получится вполне авангардистский автопортрет ведущего эту рубрику.

Фото Б. Головченко



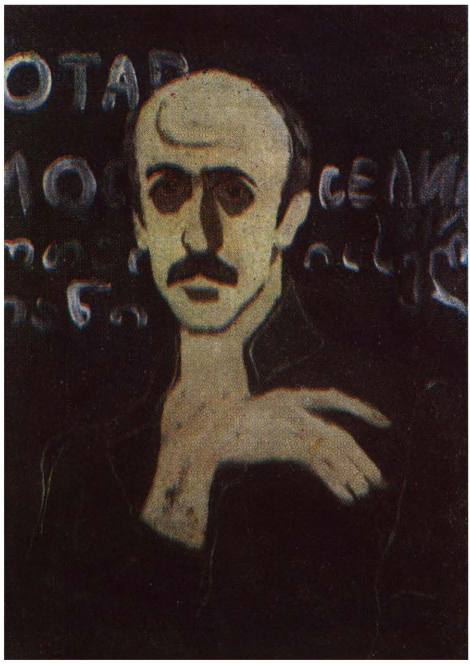


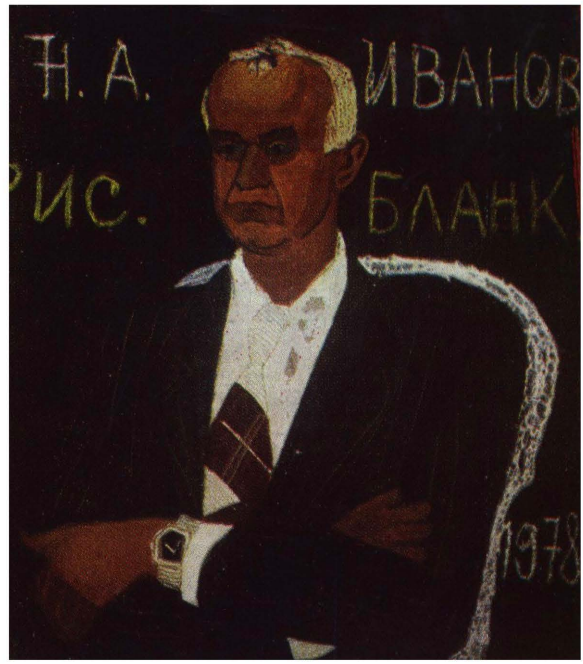
На предыдущей полосе:
«Время летать»

На 2-й полосе:
портрет Л. Завальнюка
портрет жены
«Правда хорошо,
а счастье лучше»

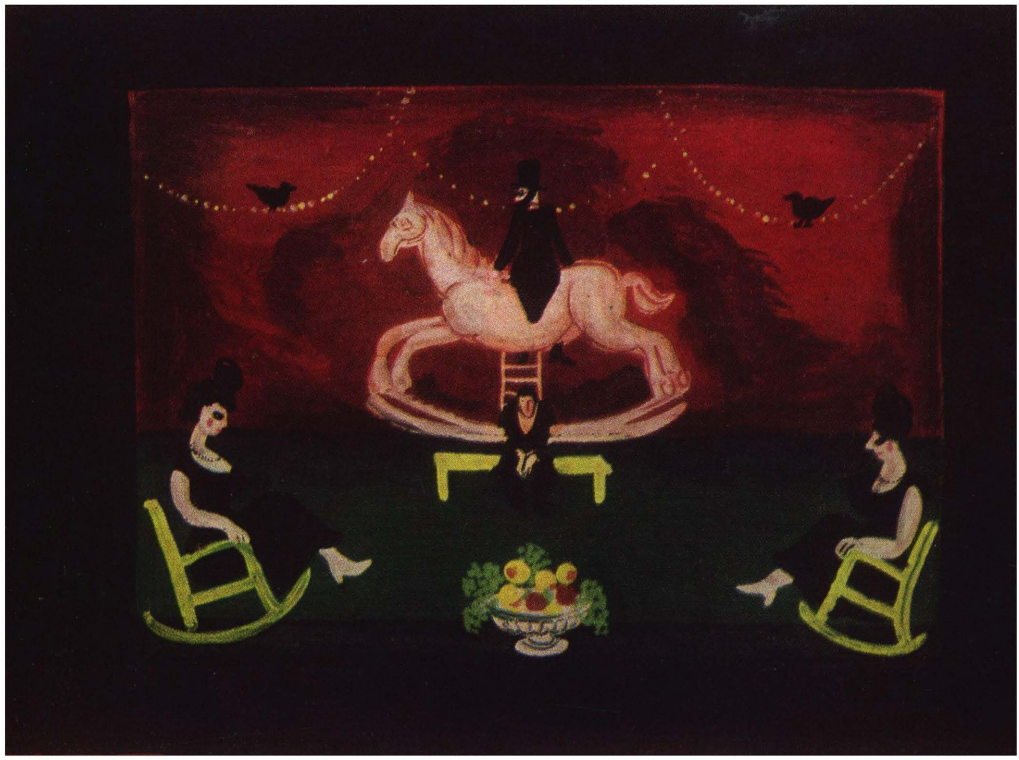
На 3-й полосе:
портрет О. Иоселиани
портрет Н. Иванова
«Правда хорошо,
а счастье лучше»

На 4-й полосе:
«Женитьба Бальзаминова»
«Без солнца»




Н. А.
ИВАНОВ
РИС.
БЛАНК
1978

А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ



кинодокументалистики как раз важен поиск образного языка, который наиболее точно смог бы передать реальность в ее физически осязаемом виде[4].

XX век с его технизацией перевернул наши представления о возможностях отражения действительности. Фотография, а затем кинематограф, казалось бы, установили предел точности воспроизведения окружающей нас жизни, а термин «фотографичность» с самого начала века стал обозначать водораздел между условностью и безусловностью киноизображения.

Но вот в производство пришла видеозапись, а мы еще не решаемся признать, что она благодаря заложенным в ее природе свойствам открывает новую эпоху в развитии документалистики. Видеозапись отстоит в этом смысле от кино, пожалуй, не меньше, чем фотография от живописи. Это особенно наглядно проявляется в неигровом кинопроизводстве, где, как правило, повышены требования к точности передачи изображения и реже применяются оптические насадки или спецэффекты, снижающие четкость.

4. Фактор времени и «пропускная способность» видеоряда

...Вспоминаю собственный опыт. Вместе с корреспондентом Сергеем Ческидовым автору этих строк было поручено снять на ВЖ сюжет о возвращении из Мерано в Москву Анатолия Карпова, только что подтвердившего звание чемпиона мира по шахматам. Самолет приземлился в Шереметьеве в 19.00 — за два часа до начала выпуска информационной программы «Время», где должен был пройти репортаж.

В зале прилета вдоль стен — ряды встречающих. Только камера была приведена в готовность, как на верхнем пролете лестницы появился Анатолий Карпов. В этот момент включилась видеозапись, и камера начала съемку. Вот чемпион мира спускается к встречающим, улыбается, приветливо машет рукой. К нему подходит Ческидов и берет короткое интервью. Затем объятия родных, друзей. Я снял этот эпизод единым планом. В кадре все время Карпов — крупно, а так же на среднем и общих планах. Точка съемки практически не менялась.

Добравшись до студии, мы успели лишь сократить материал в одном-двух местах, доведя его хронометраж до 2,5 минут. Группа испытывала определенную неудовлетворенность результатом работы: съемка и монтаж прошли в сильной спешке. С беспокойством ожидали мы появления своего сюжета в информационном выпуске. Вот диктор объявил: «Только что в аэропорту Шереметьево приземлился самолет, на котором возвратился на родину чемпион мира». И в эфир пошла наша как бы «прямая», именно прямая, передача о прилете Анатолия Карпова в Москву. Мне передавали, что многими зрителями она была воспринята как включение «живого» события в информационную программу.

...Мы с детства привыкли считать, что если по телевидению идет прямая трансляция (а видеозапись, как говорилось, по качеству изображения трудно отличить от прямой телепередачи), следовательно происходит сиюминутное, а значит, и реальное действие. Такой показ имеет свой метод организации материала, опирающийся на законы восприятия такого рода зрелищ.

Имитируя прямую трансляцию, видеокамера четко фиксирует происходящее. Здесь не страшны излишне затянутые кадры — они только подчеркивают соответствие экранного времени реальному. Видимо, в данном случае срабатывает классическая простота видеоэкранной миниатюры,

[4] Безусловно, существует и противоположная тенденция — усиление условности в образном языке художественного произведения.

ориентированной на соблюдении правила «трех единств» — формального закона классической драматургии: он требует единства действия (воспроизведения законченного, составляющего единое целое), единства времени и единства места. Полагаю, что эти классические принципы не случайно пришли в современный телевизионный жанр. Именно они несут ту ясность и простоту, которая необходима при восприятии информации телезрителем. Сюжет о прилете Карпова снят в едином времени, соответствующем реальному, на едином месте (камера лишь поворачивалась, держа объект в кадре). Единство действия было соблюдено: был снят законченный эпизод — церемония встречи.

Мне могут возразить, что я подчеркиваю качества, характерные и для большинства репортажных киносюжетов. Но ведь киносюжет, никогда не претендующий на прямую передачу события, снимается и монтируется по-другому, ибо перед ним ставятся иные задачи.

Будь тогда в Шереметьеве в руках у оператора кинокамера и имелось хотя бы полдня до эфира, он скорей всего действовал бы иначе. Снял бы много планов с разных точек, разной крупности; отдельно показал транспаранты с приветственным текстом, лица шахматных болельщиков, цветы в руках собравшихся. А вот длинный проход чемпиона не снимал бы — дал «нарез» динамичных планов эмоциональной встречи. Вместил бы в те же самые две с половиной минуты экранного времени (после тщательного монтажа) в несколько раз больше зрительной информации о событии, чем в видеосюжете.

Но материал проиграл бы в другом: он не позволил зрителю как бы самому побывать на встрече в момент прилета чемпиона, «вдохнуть воздух» этого события...

Но, пожалуй, более ощущается своеобразие видеометода при конструировании изобразительно строя видеоматериала в целом.

Напомню, при киносъемке единицей «строительного материала» является кадр. Мы его не только можем, как говорится, «подержать в руках», но и оперируем им, складывая изобразительную конструкцию из кирпичиков-кадров.

При видеозаписи бегущая лента — это течение времени. При съемке и при монтаже весь видеоматериал мы мысленно расчленяем не на отдельные кадры-картинки, а на временны́е отрезки действия. «Если первичный элемент фильма — кадр — документирует момент события подобно фотографии, то «видео» показывает момент действия, подобно тому, как воспринимает окружающее человеческий глаз»[5].

5. Психология «прямой» передачи

К категории чисто телевизионной, отражающей ее суть, относится понятие «телевизионное зрелище», которым в равной мере является и произведение, основанное на художественном вымысле, и сюжет для новостей. А раз это зрелище, то оно должно обладать определенной драматургической структурой. Ясно выраженная в игровых программах, она в определенной степени присутствует и во всех других формах, вплоть до чисто информационных. Не отрицая бесконечного разнообразия вариантов драматургического построения кино- или видеоматериала, представляется целесообразным осуществлять это построение так, чтобы наилучшим образом использовать преимущества выбранного (или имеющегося в наличии) средства выражения.

Конструкция событийного видеосюжета (который ближе, чем киносюжет, к прямой трансляции) зависит от характера самого события и требует

[5] Белянинов С. Об эстетическом своеобразии видеофильма.— Сб. «Документальный видеофильм: этап становления». М., 1982, с. 98.

по возможности точной его передачи. Но как построить короткий информационный сюжет о большом событии, не исказив его общей структуры? В киносюжете это можно сделать, «спрессовав» время и практически не растеряв зрительную информацию. В видеосюжете, где время «сжимается» труднее, неизбежна значительная потеря информации, «драматургию» чаще строят на каком-то одном ярком, характерном фрагменте события. Здесь очень многое зависит от оператора — как он снимет и конструктивно «сложит» материал, чтобы в малом объеме передать суть события, его размах и эмоциональный настрой.

В видеосюжете за скупыми кадрами должна чувствоваться невидимая часть «айсберга» реальности, не попавшая в объектив.

Хочется обратить внимание еще на одно различие между киносъемкой и видеозаписью. В кинопроцессе участвует некий «посредник» — кинопленка. Если видеозапись по качественным характеристикам невозможно отличить от прямого видеопоказа, то кинопленку чувствуешь и всегда знаешь, что это не прямой показ. И дело не только в потере качества — при кинопроекции мелькают пылинки, изображение идет через «сетку» побитостей и мелких царапин. Главное заключается в том, что этот «посредник» диктует свои условия: как бы воздвигает психологический временной барьер между запечатленным событием и зрителем в момент показа. Исходя из собственного опыта скажу, что кинохроникер во время киносъемки, а в дальнейшем и при киномонтаже подсознательно делает ставку на этого «посредника», который несколько по-своему воспроизведет объект, отодвинет время показа снятых кинокадров.

В кино интуитивно или утонченно-профессионально мы производим свою субъективную лепку материала. Делаем мы это с помощью освещения, цвета, композиции, выбора ракурса, направляя движение камеры и т. д. В видеоматериал теми же методами свое «я» не внесешь.

Мы можем, разумеется, применить киноприемы и с ВЖ в руках. Однако аналогичного эффекта скорей всего не получится. Почему?

Во-первых, видеозапись, «вытащив» все мелкие детали и локализовав цветовые пятна, сведет на нет или ослабит четкость светотеневой графики и заданность тонального решения.

Во-вторых, перенасыщенность видеокадра информацией, в том числе в тенях, не позволяет сделать в нем столь же сильного, как в кино, акцента на главном. По тем же причинам композиционно видеокадр труднее «собрать».

В-третьих, реальность и естественность документального видеопоказа может сделать любой «свой» излюбленный ракурс, динамический прием вычурным, нарочитым. Видеоспособ чаще всего отрицает повышенно экспрессивную трактовку действительности, так как это разрушает ощущение реальности и подлинного события. Традиционные приемы кинооператорского мастерства при видеозаписи не всегда срабатывают так, как нужно, и их следует использовать с осторожностью. В этом — разгадка многих ошибок и неудач.

Если работу документалиста с кинопленкой можно сравнить, как уже говорилось, с лепкой, где материалом является глина, то работа с видеолентой, пожалуй, сравнима с высечением скульптуры из камня. Иными словами, в процессе киносъемки исходный материал творчески преобразуется, трансформируется, а при видеозаписи он поддается лишь «обтесыванию», удалению лишнего, в результате чего журналист, режиссер и оператор обнажают сущность вещей.

И тем не менее, ошибочно было бы предполагать, что видеозапись как средство выражения лишена черт художественности. Действительно видеометод имеет пределы художественного вмешательства: интерпретация ограничена и рамки более узкие, чем у кино. На видеозапись

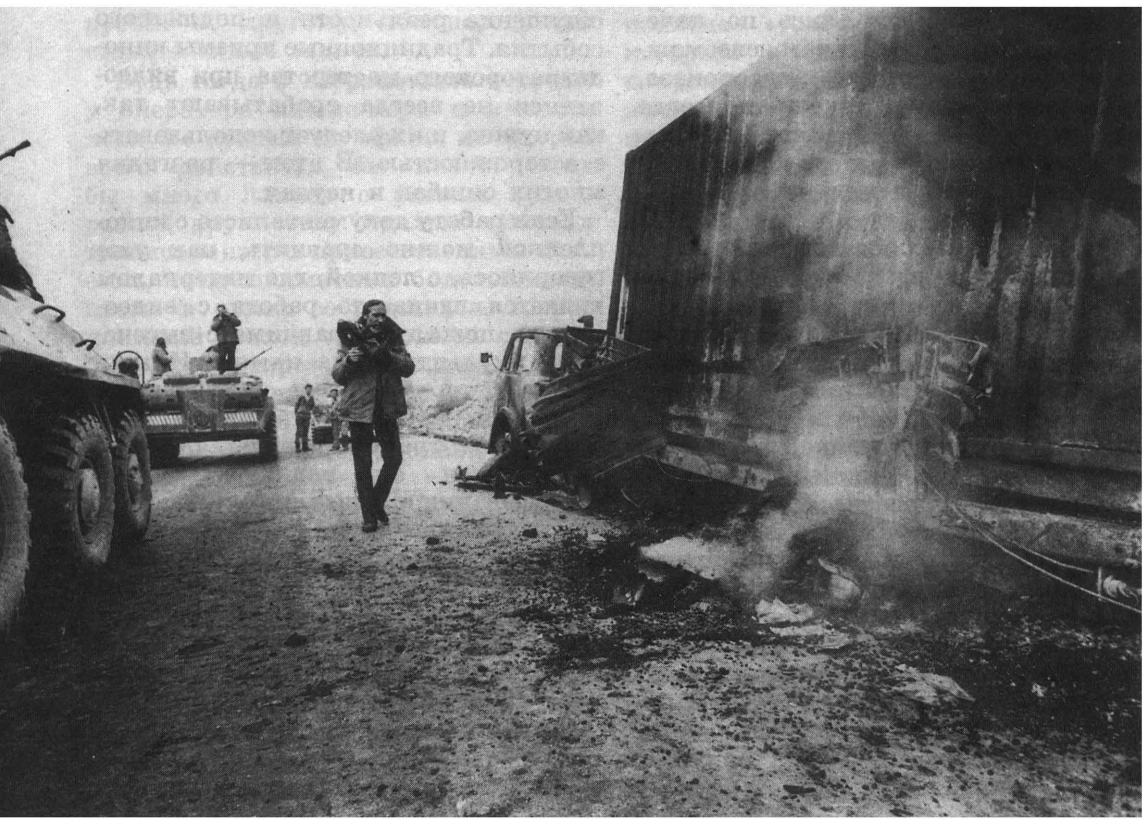
в определенной степени влияют и распространяются законы прямой передачи (трансляции), где действительность находится вне ТВ и не может быть организована для его потребностей.

В то же время в особенностях видеометода, если они осмыслены художником-профессионалом, кроются огромные выразительные возможности. Нельзя забывать, что в любом случае мы имеем дело с субъективным взглядом оператора-журналиста. Не отклоняясь и не отходя от действительности, он в то же время производит группировку снимаемых объектов, обращает наше внимание на те или иные детали, иногда лишь обозначает объекты, то есть производит творческий отбор жизненных реалий. Материал на экране все равно получается художественно преобразованным.

6. Видеозапись — фрагмент жизни, запечатленный в реальном времени

...Горят машины с зерном на «дороге жизни», которая пересекает с севера на юг Демократическую Республику Афганистан.

Наша съемочная группа прилетела в поселок Саланг, расположенный на высоком горном перевале, чтобы снять сюжет для информационной программы «Время». Здесь находится наиболее сложный участок дороги Хайратон—Кабул, связывающей южную границу СССР с центральными провинциями Афганистана. В то время не проходило и дня, чтобы орудовавшие здесь душманские банды не нападали на транспортные колонны, везущие продовольствие и про-



Афганистан. Дорога № 1 (1986 г.)
Снимает оператор В. Гусев (в центре)

мышленные товары. Около года пришлось мне совместно с журналистом Михаилом Лещинским проработать на корреспондентском пункте в Кабуле, готовя репортажи и документальные материалы для советского телевидения.

Съемочная группа разместилась на грузовике, идущем в середине длинной вереницы машин. Колонна растянулась на полтора-два километра, голова ее скрылась за поворотом дороги. Вдруг впереди — четыре глухих тяжелых взрыва. Сразу же началась перестрелка. Видеокомплект наготове.

Метрах в пятистах, за поворотом, идет сражение. Бойцы батальона охраны короткими перебежками продвигаются вверх по склону горы, ведя обрывочный огонь из автоматов преследуют нападавших. Грохочет крупнокалиберный пулемет на бронетранспортере. Горят три грузовые машины. Мешки с зерном разбросаны по асфальту. Рядом перевязывают раненых.

Микрофон — в руках у Лещинского, он в кадре, на фоне горящих машин начинает комментировать происходящее. Через 10—12 секунд камера, обойдя его, продвигается вдоль ряда бойцов, стреляющих из-за машин. Делается быстрая панорама направо — вверх, где на склоне горы видны фигурки автоматчиков и разрывы снарядов над ними. Теперь уже журналист следует за камерой с микрофоном в руках. Он ни на минуту не прекращает свой комментарий, прерываемый шумом боя.

В конце длинного непрерывного плана камера вновь поворачивается в сторону Лещинского, и он в кадре заканчивает свой репортаж.

Где-то слышны еще выстрелы, не прошло возбуждение от боя, а камера продолжает снимать. Вот солдат присел у разорванного мешка с пшеницей и сгребает руками зерно, рассыпавшееся по асфальту. В стороне — бронетранспортер оттаскивает остов сгоревшего грузовика на обочину. Офицер регулирует возобновившееся движение машин. Бойцы афганской народной милиции ведут взятых в плен душманов. Головы пленных опущены, руки связаны за спиной.

Сформировался еще один кусок материала. И хотя он включал в себя несколько планов, их последовательность создавала впечатление единого законченного эпизода.

Затихли выстрелы. Есть еще немного времени. Снимается серия «перебивочных» планов (бойцы, оружие, техника).

После возвращения в Кабул сюжет был смонтирован на местной телестудии. Первая половина материала шла единым куском (эпизод боя) с комментарием корреспондента в кадре и за кадром. Вошло почти все, что было снято непрерывным планом. Второй эпизод шел в той же последовательности, в которой был снят, и воспринимался так же цельно, как и первый. Кадры его соединялись между собой естественно, логично, шли встык с предыдущим эпизодом.

Весь сюжет состоял из пяти кадров, общий хронометраж — две минуты десять секунд. Начинал его корреспондент в кадре, а затем за кадром комментировал происходящее. Взволнованный, не прерывающийся на протяжении всего сюжета голос корреспондента, естественные шумы боя объединяли весь материал, подчеркивали реальность происходящего. Кусок не нужно было дробить: уже заложенный в нем внутрикадровый монтаж делал ненужными перестановку или сокращение планов. Однако кадры, снятые в конце как перебивочные, несмотря на дополнительную информацию, которую они несли, никак не ложились в материал. Они воспринимались как иное, параллельное действие и разрушали ритмический и эмоциональный строй произведения.

В кино в основе монтажа лежит выделение и сопоставление кадров: чтобы изучить деталь, сопоставить ее с целым и другими объектами, существует укрупнение, смена планов.

Можно сказать, что сущность предмета, которая познается в сравнении и обобщении, лежит в кино как бы между кадрами.

Не отрицая традиционных способов монтажа, можно предположить, что в видеомонтаже их роль вторична. При видеозаписи мы имеем дело с иным, я бы сказал, психологическим подходом к формированию изобразительного ряда. Переходы с плана на план определяются интуитивно, «на глаз», здесь сразу монтируется и звук, и изображение одновременно. Все это создает особый темпо-ритм видеоматериала.

Действие, изображенное на видеоленте, воспринимается именно как действие сию минуту в реальном измерении времени. Монтажная фраза, составленная из двух эпизодов, читается как последовательная их цепь.

Попытка же соединения в видеомонтаже параллельно происходящих действий может привести к нарушению целостности действия, нелогичности повествования, к ощущению «перескакивания» из эпизода в эпизод. То же самое может произойти и при чрезмерном дроблении видеоматериала. Телевидению труднее передать эмоциональный заряд происходящего средствами киномонтажа.

Однако несомненно, что каково бы ни было выразительное средство, основанием для монтажных переходов, которые всегда имитируют переключение внимания и взгляда человека с одного объекта на другой, является движение мысли. И в кино, и в видео монтажная фраза — это отрезок материала, имеющий завершенность содержания, несущий частицу мысли произведения. Однако при видеозаписи документалист обычно осуществляет монтаж в момент самой видеосъемки и часто в едином, внутренне раскадрованном плане.

●

...Человек с видеокамерой идет по улице. Неся на плечах стабилизирующее устройство «Стадикам», он плавно движется в потоке людей. Встречные огибают камеру, кое-кто с любопытством заглядывает в нее... Телезритель невольно нащупывает ручку кресла — так велик эффект реальности движения. Мы «втягиваемся» в пространство. Экран демонстрирует реальность «третьего измерения»...

Вот так «выводит» на прогулку своих зрителей популярный в США телевизионный канал «Кэйбл Ти Ви», специализирующийся на показе кинофильмов. Эти заставки появляются в перерывах между фильмами, чтобы дать возможность отдохнуть. После киноленты происходит резкое контрастное переключение зрения на изображение иной природы — видеоизображение. Благодаря этому глаза отдыхают.

●

В последние годы кинематографисты активно изучают видеометод, киностудии приобретают новейшую аппаратуру видеозаписи. Ее используют для актерских проб, выбора натуры, при видеовизировании, монтаже и в других служебных целях. Особо следует сказать о применении видеоэффектов в игровых и неигровых лентах. Благодаря созданию специальной аппаратуры, содержащей повышенное число ТВ строк, совершенствуется качество переводимого на кинопленку видеоизображения.

Происходящий на наших глазах процесс приобщения кинематографа к видеотехнике кажется нам перспективным как с точки зрения совершенствования киноязыка, так и развития творческого содружества кино и телевидения. Мне хотелось еще раз обратить внимание на то, что использование нового выразительного средства — видеозаписи — является не разъединяющим, а, наоборот, объединяющим фактором кино и телевидения. Теперь уже ясно, что видеометод — это не временная мода, а художественное средство, рожденное веком НТР.

Иллюзион

«Пядь земли», Венгрия (1948)

«Пядь земли»

Официальное, скрепленное гербовой печатью рождение национализированного венгерского кинопроизводства приходится на август 1948 года. Фактическое же, подтвержденное реальной продукцией,— в декабре, когда состоялась премьера фильма «Пядь земли», первенца государственного кинопредприятия.

Надо ли говорить, какого напряжения сил потребовала эта картина от всех, кто был к ней причастен,— коль скоро она самая первая и ей волею судьбы выпало оправдать надежды, связывавшиеся с преобразованием кинодела. Над чистыми листами бумаги, заложенными в старенькую пишущую машинку, как над планом решающего сражения, склонились умнейшие головы, которыми после войны располагало возрождавшееся на обломках старых фирм венгерское кинопроизводство. Среди других тут были на правах вдохновителей и консультантов опытные режиссеры Геза Радвани (уже полгода шла на венгерских экранах принесшая ему славу картина «Где-то в Европе») и Ласло Раноди, руководитель кинофирмы «Шарло-фильм», из портфеля которой, собственно, и был извлечен этот нуждавшийся, как тогда решили, в радикальной переработке сценарий, основанный на крестьянской трилогии Пала Сабо «Свадьба. Крестины. Колыбель». Кто удачную реплику вписал в сценарий, кто образ, кто сюжетный ход, кто придумал выразительную концовку, кто начало. Окончательное название, например, принадлежит, как утверждают мемуаристы,

---

«Пядь земли» («Talpalatnyi föld»)
Сценарий «Сценарно-редакционной рабочей группы» (по трилогии *Пала Сабо* «Свадьба. Крестины. Колыбель»). Режиссер *Фридеш Бан*. Оператор *Арпад Макаи*. Композитор *Шандор Вереш*. В ролях: *Адам Сиртеш, Аги Месарош, Виола Орбан, Тибор Мольнар, Золтан Маклари* и другие. Производство «Мафильм».

Гезе Радвани. Но титры фильма обо всем этом умалчивают.

Писали многие — значит, писало время. Во всяком случае дышало писавшим в затылок, диктовало диалоги, обостряло ракурсы. Нелишне это иметь в виду, ибо противоречивая, немало осложненная межпартийной борьбой социально-политическая и психологическая ситуация в стране, несомненно, наэлектризовала «Пядь земли», хотя непосредственно в кадр не выплеснулась.

Всего красноречивее о ситуации, в которой создавался фильм, говорит сама организационно-производственная горячка. Руководители кинопредприятия уже определили, когда должны начаться съемки, а еще не было ни сценария, ни темы. Знали только, что это должен быть фильм о крестьянах: «ведь мы еще аграрная страна». Потом, когда уже кипела работа над сценарием и даже распределили некоторые роли, неясным оставалось, кто будет ставить. Раноди и Радвани отказались сразу: они-де урбанисты, деревня не их мир. Отправили посыльного к одному — он нашел закрытые двери: хозяин уехал навсегда. Ко второму — та же история. Покидали Венгрию (среди них был и Радвани) не по политическим мотивам или — не только по политическим. В первые годы после Освобождения венгерская кинематография дышала на ладан, оказавшись в тяжелом экономическом положении. Даже самые преданные кинематографисты теряли веру в то, что когда-нибудь снова возродится венгерское кинопроизводство. На четвертый или пятый день поисков кто-то вспомнил о Фридеше Бане. Послали к нему, благо он жил рядом с киностудией, и это был счастливый лотерейный билет — для предприятия, для режиссера. Для нового венгерского киноискусства.

В фильмографии Фридеша Бана десятка три картин, почти половину из них он сделал до Освобождения, дебютировав в режиссуре в конце тридцатых. Непосредственно перед «Пядью земли» Фридеш Бан в кинофирме, субсидируемой Национально-крестьянской партией, поставил фильм «Пророк полей», о котором у авторитетного Иштвана Немешкюрти читаем: «один из самых примитивных фильмов в истории нашего киноискусства». Картина не вышла на экраны, и Фридеш Бан пребывал, понятно, не в лучшем состоянии духа. «Пядь земли» стала его творческой реабилитацией и на долгие годы вперед обеспечила его славой и самоуважением. Истинный мастер, он ставил потом добротные, крепкие картины, но выше «Пяди земли» уже не прыгнул, даже не дотянулся до нее — в истории мирового кино подобных биографий много.

Нужно, кроме всего, прихватить боковым зрением реальность венгерского экрана послевоенных 40-х, на котором, по большому счету, всего-то и был из подлинных ценностей один освежающий, как глоток воздуха, фильм «Где-то в Европе». Остальное из немногого, что успели сделать венгерские сценаристы и режиссеры за три года, отделяющие весну 45-го от закона о национализации кинопроизводства, принадлежит при всех обновительных устремлениях старому венгерскому кино: сюжеты, киноязык, актерская игра. «У нас не было традиции, так как до этого мы росли на музыкальных комедиях с участием Дюлы Кабоша, Кальмана Латабара и Каталин Каради,— вспоминал после один из участников сценарной бригады Имре Бенчик.— Картину «Люди с гор»[1], прекрасную, но по звучанию скорее лирико-эпическую, тоже нельзя назвать непосредственным предшественником динамичного фильма «Пядь земли». И за зарубежными образцами мы не могли пойти... Советское киноискусство мы просто не знали; итальянский неореализм еще не пришел к нам, а французский реализм 30-х годов, фильмы «апашей» большого города Рене Клера и Карне не могли служить образцами венгерской крестьянской драме. У нас не было никакой объединяющей идеи, кроме желания сделать что-то другое, непохожее на прежние венгерские фильмы, что-то в корне другое...»[2]

Имя этому «в корне другому» — реальность. Реальность социального неравенства, из которой только-только вышла страна «трех миллионов нищих». Реальность нужды — распроститься с ней после Освобождения было куда труднее. Реальность быта, в котором привычно вел существование простой люд. Наконец, реальность рабской морали и психологии, которая любого, в ком вызревал

[1] Один из редких в старом венгерском кино прорывов критического реализма, осуществленный в 1942 году режиссером Иштваном Сёчем, которому тогда же благодарно аплодировали готовившиеся выйти на сцену обновители итальянского кино.— *А. Т.*

[2] «Filmkultura», 1985, № 3.

мятеж, обрекала на одиночество и поражение. Подобной концентрации реализма — реализма не этнографического, а социально-психологического, критико-аналитического никогда еще не было на венгерском экране. Заряда правды, которой ошеломила в 1948-м «Пядь земли», хватило на десятилетия; от него потом питались лучшие фильмы нового венгерского кино и целые направления — например, неодокументализм 70—80-х.

Заряд вышел бы не таким оглушительным, если бы правда в «Пяди земли» разошлась с искусством. Но нет, они здесь в безукоризненном единстве. Динамика, плотность, драматизм, выразительность деталей, ракурсных и световых решений, убедительность человеческих лиц и отпечатавшихся на них переживаний... Все классически согласовано и не теряет с десятилетиями дыхания.

Шумит крестьянская свадьба: красавица Марика (Аги Месарош) выходит замуж не за любимого — за богатство. Любимый — бедняк Йошка Гоз (исполнитель роли, дебютант Адам Сиртеш, вчера еще сам был крестьянином) заливает свое горе в соседней корчме, куда долетает издевающееся веселье скрипок. Потом Йошка ударит по столу, и закрутится фабульная карусель. Она то высоко поднимет, окрылит Йошку с украденной им прямо со свадьбы Марикой, то прижмет к земле, лишит их последней надежды выкупить свое счастье. Вся фабула сводится, собственно, к перипетиям борьбы Йошки и Марики за право быть вместе, растить детей, возделывать свой клочок иссыхающей от жажды земли. Борьбы не столько с деревенским толстосумом, который требует, иезуитски подсчитав свадебные расходы, астрономическую для Йошки сумму за украденную невесту, сколько с несправедливостью законов жизни, которая за каждым углом подкарауливает униженного бедностью человека в этом мире, принимая облик то богатого крестьянина, то управляющего на земляных работах, то безраздельно владеющего прудами графа, то жандармов.

Йошка простодушно-мятежен, это его крест. Немногие помогают Йошке его нести, оправдываются (перед ним? перед собой?): «У меня семья. Надо жить!» Трижды повторенное в одном из эпизодов и эхом раскатившееся по картине «надо жить!» заключает в себе, быть может, самый неумирающий, оставшийся другим поколениям, вплоть до нашего, жизненно-нравственный вопрос.

Роман и первый вариант написанного по нему сценария имели всеразрешающий счастливый финал. Когда засуха (еще одно воплощение несправедливости) грозила урожаю всего села, Йошка и Марика обращались с письменным прошением к графу, чтобы тот разрешил им, открыв плотину, повернуть воду из его прудов на крестьянские земли. Граф отвечал... согласием. По первоначальному плану фильм должен был заканчиваться символически рифмующимися, наплывающими один на другой кадрами: вода, хлынувшая на засохшие земли, и материнское молоко, просочившееся на белую блузку Марики,— метафора торжествующей жизни. Кинематографически — эффектно, социально-исторически — фальшиво. «Эта история,— решительно сказали себе участники «Сценарно-редакционной рабочей группы»,— будет правдивой только в том случае, если закончится трагически». И вот она, трагедийная развязка «Пяди земли»: граф отказывает крестьянам. Возмущенные, они по призыву Йошки разбирают плотину и открывают воде выход на свои поля. Управляющий пытается этому помешать. Йошка сбрасывает его с плотины, тот гибнет. Гибнет и Яни, верный друг,— это Йошкина плата за восстание духа. Жандармы, мелькнувшие в первых эпизодах фильма как знак угрозы, теперь полноправно являются, чтобы надеть на Йошку Гоза наручники. Перед тем как его уводят, он успевает протянуть Марике дорогое лекарство для больного ребенка. Жест по обстоятельствам драматически пересекшихся событий логичный, но наручники на запястье открывают в нем мелодраматический и — перспективно-исторический планы.

Наезд камеры со сменой ракурса. Йошка, возвышаясь, как сказочный богатырь, заполняет собой кадр. И затем табличка на его тюремной камере, где начертано мелом: «Йожеф Гоз. Освобождается в 1945-м».

Были, кто тогда же, в 1948-м, считал это ненужно навязанными трагедии «трубами Фортинбраса». Но непредвиденно переписала скрытый в этой табличке восклицательный знак на вопросительный дальнейшая венгерская история, соответственно обогатив смыслами развязку картины. Следы этой концептуальной метаморфозы — в венгерских же фильмах. Например, в картине Ференца Коши «Десять тысяч дней» (1967), показавшей, сколь непросто, остроконфликтно склады-

валась уже после Освобождения судьба венгерского крестьянства. В одном из эпизодов крестьяне смотрят привезенную им кинопередвижкой «Пядь земли»: как раз финальные кадры с символической табличкой. Новое поколение, имея за плечами трагические 50-е годы, перечитало ее.

А спустя еще десяток с лишним лет, имея перед глазами уже сильно изменившуюся, однако далеко не идиллическую социально-экономическую и духовную реальность, то же сделал Ласло Витези, поставив в самое начало своего документально-игрового, остропроблемного фильма «Мирное время» (1980) в качестве полемического эпиграфа те же хрестоматийно известные кадры.

Фильм не умирает, если его спустя и два десятилетия, и три приглашают в союзники или оппоненты.

Александр Трошин

Иллюзион

«Луизианская история», США (1948)

«Поздравляем! Еще один такой фильм, и вы будете навсегда отлучены от Голливуда. А это прекрасная судьба!»

(Текст телеграммы, присланной Роберту Флаэрти в день премьеры «Луизианской истории» Ч. Чаплином, Ж. Ренуаром, Д. Николсом)

«Луизианская история» — фильм Роберта Флаэрти, подводящий итог его тридцатилетней жизни в искусстве. В этой картине режиссер пытался решить важнейшую проблему союза промышленного прогресса и естественной жизни — самую важную для него как художника.

«Это еще одно блистательное проявление того чертовского духа чистоты и невинности, за которым охотится этот чудесный старик, взгляд которого проницателен как никогда, а чуткость обострена более чем когда бы то ни было»,— писал по выходе фильма родоначальник школы английского документального кино Джон Грирсон.

Конфликт фильма — столкновение человека с неизвестным ему и вначале враждебным миром. В картине прослеживаются две сюжетные линии: линия природы — леса, залива, зверей, птиц, и «индустриальная» линия: эпизоды поиска нефти, который осуществляют пришельцы с Запада.

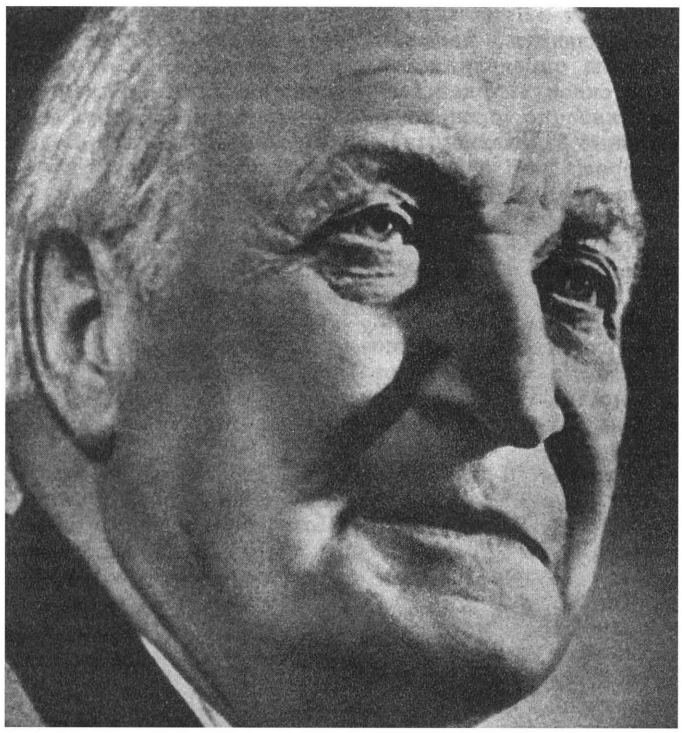
Эти темы то контрастируют, то сближаются. Связующим звеном становится юный герой. Флаэрти не случайно, вероятно, дает ему имя, вызывающее в памяти мифологические и исторические образы великих путешественников и завоевателей: юный Александр Улисс Наполеон Латур — плоть от плоти мира детства, он жаждет открытий и подвигов. Его окружает романтизированный мир природы: волны ласково лижут его лодку, ветки склоняются низко и покорно, птицы подлетают безбоязненно, и даже енот — лучший друг Улисса — живет у него, как какой-нибудь котенок или щенок в городской квартире.

Единственный неукрощенный зверь —

«Луизианская история» («Louisiana Story»)

Авторы сценария *Фрэнсис Хаббард Флаэрти* и *Роберт Флаэрти*. Продюсер и режиссер *Роберт Флаэрти*. Оператор *Ричард Ликок*. Композитор *Вирджил Томсон*.

В фильме снимались: *Джозеф Боудро, Лайонел Ле Бланк, Фрэнк Харди*. Картина сделана по заказу «The Standart Oil Company of New Jerseg».



Роберт Флаэрти

огромный крокодил, который обитает в болоте, притаившись в иле, и готов в любое мгновение напасть на юного пловца. Сцену сражения с крокодилом, во время которого маленький смельчак с трудом вытягивает на берег четырехпудовое чудовище, Флаэрти возводит на уровень полновесной пантеистической метафоры, обретения человеком власти над стихией природы.

Новые недруги, которых мальчишке предстоит узнать и приручить,— чудовища-машины, появившиеся в его краях; бульдозеры, черной тенью закрывающие траву; моторные боты, опрокидывающие его легкий челнок, лязгающий, гигантский длинношеий подъемный кран, пугающий своим уродством. Лишь подружившись с владельцами техники — буровиками, герой постепенно привыкает ко всему новому, что принесли эти люди в его далекий болотистый край. Вместе с ними маленький Улисс будет ждать, когда мощный бур пробьет землю и появится долгожданная нефть. Природа, по Флаэрти, гармонична в своих отношениях с индустрией, она бескорыстно отдает свои самые сокровенные дары, открывает недра: нефтяной фонтан бьет сильно, радостно, торжествующе.

Немаловажно сказать, что и в чисто пластическом отношении Флаэрти уравнивает два события: приручение мальчиком чудовища — крокодила, символизирующего враждебную силу природы, и «укрощение» нефтяной вышки — пришельца из мира цивилизации и помещает их в единый метафорический ряд. Скажем, черный лязгающий торс металлического чудовища превращается на глазах зачарованного мальчика в серебрящуюся на солнце кружевную красавицу-вышку, и она вдруг кажется ему и нам заодно такой же прекрасной, как рождественская елка. Техника обретает черты природного. Если прежде Флаэрти считал антипоэтичными атрибуты индустрии, то в последнем произведении он открывает для себя в ней своеобразную красоту. Его настроение сродни буйной восторженности строк Уитмена:

О, мы построим здание,
Пышнее всех египетских гробниц,
Прекраснее храмов Эллады и Рима!
Твою мы построим церковь, пресвятая индустрия!

Что собой представляет «Луизиана» в жанровом плане? Флаэрти называл фильм утопией. Мы бы определили его как «документальную сказку». И действительно: в фильме сказочно прекрасны лес и пруд с таинственно вздувающимися пузырьками, в котором, по преданию, живут зеленоволосые русалки — никсы. Словно заколдованные, покачиваются гигантские цветы лотоса. Сквозь толщу переплетающихся лиан едва пробивается солнечный свет... Победа маленького Улисса над могущественными врагами, с точки зрения здравого смысла, конечно же, маловероятна. Но не отрекаясь от предельной конкретности в рассказе о приходе нефтяников на болотистые земли южного штата и даже подчеркивая *обыкновенность* данной истории, Флаэрти не был бы Флаэрти, если бы не передоверил свое поразительное зрение ребенку, у которого представления о мире существуют как некое единство реального и волшебного, фантастического.

«Волшебство» — вот слово, которым определяло большинство критиков характер обаяния «Луизианской истории». Кажется, что в ней Флаэрти нашел наиболее точно соответствующую своим склонностям и темпераменту экранную форму. Фильм, наверное, более всех других работ режиссера приближается к игровому кино. В нем есть жесткий костяк сюжета, композиционная четкость, детальная разработка эпизодов. Режиссер писал заранее диалоги для своих актеров, заставлял их, как в театре, повторять, прежде чем играть перед камерой.

Однако наряду с этими отрепетированными сценами Флаэрти оставался верен опыту документалиста, «охотника с камерой». Он часами выслеживал диких зверей, ожидающих приближения бури или появления нефтяного фонтана над буровой вышкой. В этих случаях режиссер не вмешивался в ход событий. Он как бы одухотворял их изнутри, глубинным, подлинно авторским зрением. Он ждал, когда естественные природные движения сами по себе дойдут до необходимой точки драматических проявлений. «Мы снимали день за днем горы материала,— вспоминал он.— Но почему-то нам никак не удавалось вдохнуть жизнь в монотонный процесс бурения. Нам не удавалось запечатлеть то состояние подъема, которое мы ощутили, увидев впервые медленное движение нефтяного бура. И вдруг нас осенило: надо снимать его ночью. Ведь именно ночью, когда огоньки буровой машины вспыхивали, танцуя на темной поверхности воды, становилось зрительно ощутимым то возбуждение, которое неразрывно связано с поисками нефти. И мы выбросили всю снятую днем пленку и начали заново снимать сцены бурения на ночном фоне».

«Нефтяная сцена» стала настоящей симфонией движения, она представляет собой образец монтажного мастерства.

Оператором «Луизианской истории» был юный Ричард Ликок, впоследствии один из лидеров американской документальной школы начала 60-х годов. Позже он пошел не по пути учителя, а скорее за Дзигой Вертовым, верный его традиции «киноглаза», то есть деромантизированного запечатления реальности. Но в период съемок «Луизианы» Ликок полностью разделял творческую позицию Флаэрти, его методы, его ви́дение.

«Луизианская история» — фильм без дикторского текста. Мало говорят и сами герои. Речь фильма иная. Это естественный звуковой фон жизни обитателей штата: всплески воды, шелест леса, голоса птиц, свист енота, выстрелы охотничьих ружей. Звук в «Луизиане» — средство образности. Диссонансом врываются в тихую размеренную жизнь тарахтенье землеройных машин, лязг, скрежет лебедок. Это контрастирует с легкими, естественными звуками природы. По мере того как проходит испуг маленького героя перед нашествием машин и просыпается интерес к их царству, резкие звуки становятся приглушеннее, тише: они как бы сливаются с природными шумами. В финале фильма шум работающего нефтяного бура звучит как музыка: двигающиеся цепи мелодично позванивают, вращающиеся шестеренки поскрипывают о чем-то своем, задорном, тяжелый пресс басовито ухает. Все звуки сливаются воедино, рождая радостную симфонию труда.

Рена Яловецкая

Г. С. Малян

Нам будет не хватать его фильмов, которые он мог и должен был еще создать, будет не хватать его самого, его обаяния, душевности, таланта, которые проявлялись не только в его картинах и спектаклях, но как бы озаряли его изнутри, светились и притягивали к себе всех и каждого.

Кто-то сказал, что Малян похож на свои фильмы, а фильмы его похожи на его народ. Это — доброе слово и о Маляне и о народе, потому что созданное этим художником прекрасно. Прекрасно не своей профессиональной безупречностью, она, может быть, достигалась не всегда, а неизменно присущей «народонаселению» маляновских фильмов глубокой человечностью. Он возвышал человека, возвышая обычное в нем, а не какие-то там особые, сверхпривлекательные национальные черты, и в этом заключался его истинный патриотизм — без позы и лукавства. Народ отвечал Маляну любовью и благодарностью именно за это неназойливое признание за ним его подлинной

человечности и, как сказал бы Валерий Брюсов, «патента на благородство».

О чем бы ни говорил художник, он говорит о своем народе. К Генриху Маляну это относится в особенности. Один из его фильмов назывался «Мы и наши горы». Но в сущности к любому из них применимо это понятие — «мы». Потому что режиссер ощущал себя сыном своего народа, и мыслью о нем не как о чем-то абстрактном, не как об идоле, которому надо поклоняться, но как о синониме понятий «мы», «наша земля», «наш дом» проникнуты все его произведения.

В его фильмах почти нет «отрицательных» персонажей, а если такие и попадаются, то на периферии сюжета и призваны они обнаруживать не столько свою «отрицательность», сколько свои смешные стороны с едва намеченным знаком минус и как бы провоцировать взрывы лучших проявлений у героев — благородства и великодушия, совестливости и бескорыстия. Взрывы эти могли быть патетичны, могли вызывать спазм в горле, но при этом непременны были и улыбка, и смех, потому что и патетика у Маляна была замешана на юморе и иронии. Разве не видели мы это в «Треугольнике», в «Пощечине», в спектаклях, поставленных Маляном в Ереванском театре-студии киноактера — его любимом детище? И в этом видится мне величие художника, которое нам еще предстоит по достоинству оценить.

Когда хоронили Маляна, больше всех скорбели актеры. Казалось, они потеряли самого близкого человека, друга и заступника, они чувствовали себя осиротевшими.

Мне кажется, Генриха Маляна надломила несостоявшаяся постановка фильма о Комитасе. Он сам от нее отказался, видимо, разуверившись в собственном сценарии. Я и сейчас думаю, что хороший фильм он создал бы, но ему казалось, что только великий фильм достоин Комитаса, а уверенности, что он осилит такую задачу, у него быть не могло. Чтобы отказаться от фильма, которого все ждут, на который возлагают надежды и работе над которым отдан не один год жизни и трудов,— для этого нужны были мужество и большая внутренняя честность.

Что было потом? Было понимание близких друзей, но были и недоумения, публичные упреки, даже слухи о том, что ему просто не дали сделать этот фильм. На все это надо было как-то реагировать, отвечать. Он реагировал, отвечал, благо ему, как говорится, не нужно было лезть за словом в карман. Но кто мог знать, что думал, в чем признавался самому себе этот бесконечно ранимый, самолюбивый и, несмотря на веселый нрав и редкую общительность, замкнутый, в сущности, человек?

С уходом Генриха Маляна в армянском кино образовалось огромное пустое пространство. Пройдет немало времени, прежде чем его заполнят другие.

А созданное мастером останется с народом, и оно, я уверен, не потеряет своей ценности и для тех, кто придет после нас.

Карен Калантар

Интервью «ИК»

Милош Форман: «История должна быть рассказана интересно»

Интервью ведет Михаил Брашинский

На экраны страны вышли три фильма известного кинорежиссера Милоша Формана — «Полет над гнездом кукушки» (1975), «Рэгтайм» (1981) и «Амадей» (1984). Учитывая большой интерес читателей к фигуре этого крупного мастера, мы решили подробно проанализировать картины, предварив рецензии беседой с режиссером, которую провел наш корреспондент в дни XV МКФ в Москве.

— Чего вы ожидаете от показа ваших фильмов в Советском Союзе?

— Что люди будут реагировать на них так же, как в Америке. Я наблюдал, как «Полет над гнездом кукушки» смотрели во многих странах, и везде реакция была разной, а на стадионе в Лужниках, где было пятнадцать тысяч зрителей, люди реагировали точно так же, как обычные американцы. Должен сказать, что меня очень тронул их прием.

— Как вы считаете, почему ваши фильмы не показывали здесь раньше?

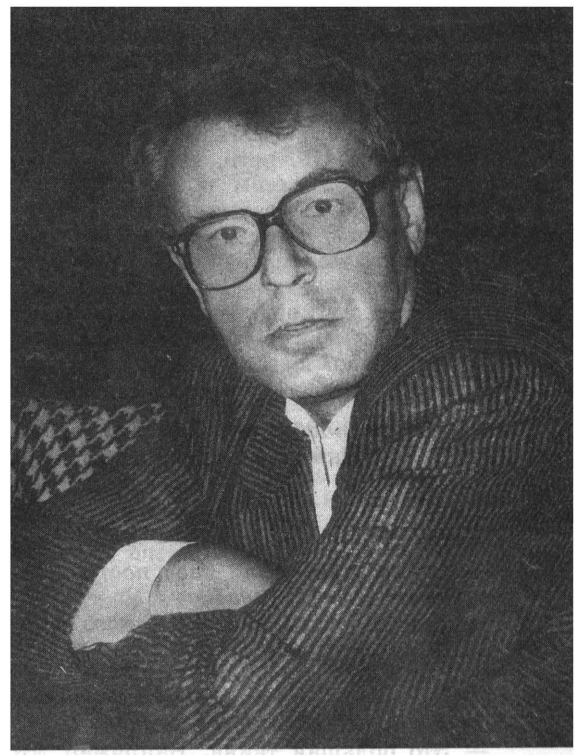
— Просто была другая политическая ситуация, ситуация, которая не учитывала такую вещь, как терпимость.

— Почти все ваши американские картины основаны на литературных произведениях. С чем это связано?

— В тридцать восемь лет я оказался в стране мне совершенно неведомой: язык ее я знал плохо, культуру не знал вовсе, и поэтому мне пришлось обращаться к материалу, уже обработанному тем, кто ориентируется в нем лучше меня.

— То есть тут сыграли роль чисто практические соображения, а эстетические принципы тут ни при чем?

— Просто художественная позиция — это отражение отношения человека к жизни, а человеческие судьбы во всем мире, в общем-то похожи.



— Но вам наверняка пришлось столкнуться с какими-то принципиальными отличиями американского кинематографа от европейского...

— Никто не может сказать себе:

сегодня я сделаю американский фильм, завтра китайский, послезавтра финский. Художник всегда должен делать свой фильм, а для этого ему нужна определенная смелость, даже дерзость. Конечно, многие любят тебе советовать. Но ты должен выслушать все эти советы и в конце концов сделать все по-своему. Когда я приехал в Америку, то понял, что подход американского кино к случаю, к истории, к сюжету мне очень близок. Особенность кино славянских народов, например чешского или русского, в том, что даже если они делают фильмы на самые драматические темы, скажем, о войне, то по существу это фильмы-поэмы, фильмы-стихи, в то время как в Америке даже простая любовная история рассказывается как детектив — и мне это чрезвычайно нравится.

— *А что вы думаете об американской актерской школе?*

— Я бы не сказал, что это какая-то особая актерская школа. Все хорошие актеры относятся к одной школе, той самой, основы которой заложил Шекспир в монологе Гамлета об актерах. Определенные различия, конечно, есть, и прежде всего они в том, что в Америке громадное количество актеров, которые вследствие сильнейшей конкуренции посвящают гораздо больше времени, усилий, энергии самосовершенствованию. Они учатся танцевать, петь, играть в театре, делать кино, а потом ждут роли, хотя бы одной, в то время как в Европе много актеров, которые работают одновременно в театре, на телевидении, на радио, и это очень часто становится источником их конфликтов со временем. Работать с американским актером, который «от» и «до» к твоим услугам и никуда не должен убегать, гораздо приятнее.

— *Как вы подбираете себе группу?*

— Тут важны две вещи: каждый ее член должен быть прекрасным профессионалом и таким человеком, с которым приятно сотрудничать.

— *Важно ли для вас постоянство творческого коллектива?*

— Как только я нахожу такого человека, я с огромным удовольствием беру его на каждый следующий фильм.

— *Что для вас является первичным импульсом к созданию фильма?*

— Это большая тайна. Например, что пробуждает в нас любовь к женщине? Ты никогда не знаешь, почему влюбляешься. Теоретически, конечно, можно рассуждать, особенно когда не влюблен, выдумать себе какой-то идеал, в который хочешь влюбиться: чтобы она была высокая, интеллектуалка, блондинка... Но потом ты влюбляешься в маленькую, брюнетку и не очень умную, а почему — никто не знает.

— *Как, по-вашему,— на этот счет существуют самые разные идеи,— когда рождается фильм: в сценарии, на съемках, при монтаже?*

— Самое главное думать, что именно в этот момент ты делаешь решающую работу, и делать ее как можно лучше. Например, когда я пишу сценарий, я считаю, что основное для фильма — это сценарий, а все остальное — не важно. Потом, когда я начинаю выбирать актеров, сценарий теряет для меня какую-либо ценность, и я думаю, что самое главное — это найти прекрасных актеров. Ну, а когда начинаются съемки, все вообще пропадает, остаются лишь съемки. Так же и с монтажом.

— *Какое начало преобладает в вашей работе: рациональное или эмоциональное?*

— И то, и другое. Иногда побеждает эмоциональное, иногда — интеллектуальное. Когда я читаю книгу или смотрю какой-нибудь фильм, я хочу, чтобы автор меня рассмешил или заставил плакать, но чего я не хочу, так это чувствовать себя глупым.

— *А что вам в самом себе больше всего мешает?*

— Некая неопределенность, неуверенность: удастся или не удастся. С какими бы прекрасными идеями и устремлениями ты ни делал фильм, ты узнаешь, удалось тебе их воплотить или нет, только через год, когда фильм выйдет в свет. Так что в течение этого года я чувствую постоянную неуверенность: правильным ли путем я иду, я никогда не знаю.

— *Из каких компонентов складывается в вашей работе кинообраз?*

— Из чего бы он ни складывался, все должно служить тому, чтобы история была рассказана интересно.

— *Американское кино, даже самое «действенное», часто грешит чрезмерной словоохотливостью. Как вы относитесь к «речевому жанру» в кинематографе?*

— Я не люблю такие фильмы, это «радио-фильмы» или «кино-театр». В театре и на радио так и должно быть. Диалог там — единственное средство, с помощью которого автор выражает свои взгляды и идеи. В театре я знаю, что

со мной разговаривает автор, в кино я хочу, чтобы со мной говорил герой.

— Не возникало ли у вас желания поработать в театре, и смогли бы вы там работать?

— Однажды я попробовал: сделал одну пьесу на Бродвее. Мне это очень нравилось, но театр требует совершенно иного типа воображения. Я восхищаюсь теми людьми, которые могут работать и в кино, и в театре, например Ингмаром Бергманом, но я так не умею.

— Когда вы работали в Чехословакии, вас называли «авангардистом». Как вы относитесь к эксперименту в искусстве? Существует мнение, что эксперимент в кино себя изжил.

— Я согласен с этой точкой зрения, потому что наиболее фантастические эксперименты с изображением сейчас делаются на телевидении.

— Где вы больше любите работать: в павильоне или на натуре?

— Если со мной работает хороший технический персонал и прекрасные актеры, для меня это абсолютно все равно. Если сотрудники не слишком хорошие, тогда, конечно, лучше работать на натуре, в естественной среде — там больше порядка.

— Как, по-вашему, принесли ли уже 80-е годы нечто новое в духовную жизнь и в искусство?

— Мне кажется, что когда человек познает суть вещей, то у него всегда одни и те же радости, заботы, и люди все время ищут счастье и ищут правду.

— А какова сейчас главная забота кино, задача, которую оно пока еще не решило?

— Я думаю, что кино, как и литература, как и театр, всегда имеет одну и ту же задачу: взволновать человека или же рассмешить его, словом, пробудить в нем такие чувства и мысли, которые обыденная жизнь имеет тенденцию заглушать.

— Кто из людей сегодняшнего искусства вам наиболее близок?

— Много. Много. Ужасно много. Мне близки все те, кто стремится решить задачу, о которой я говорил.

— А кто вам ближе — теперь, после «Амадеуса» — Моцарт или Сальери?

— Оба. Потому что каждый из нас, делая что-то, должен верить, что делает что-то прекрасное, доброе, и тогда он чувствует себя Моцартом. Но, обозревая результат, человек чувствует себя Сальери. Я хочу вам сказать: я люблю Сальери, я понимаю его, потому что его мучительная мысль, мечта о прекрасном и сознание того, что он не в силах его сотворить,— это черты, присущие каждому человеку, их нес в себе и Моцарт. И это очень здоровые чувства, они пробуждают человека пробовать еще и еще, к чему-то стремиться. То, что потом такие люди, как Сальери, создают экстремальные ситуации и начинают мстить за свою неспособность что-то создать, это уже вопрос морали.

— Но не кажется ли вам, что для нашего века такой тип художника, как сальериевский, насущнее, ближе, роднее, чем моцартовский?

— Я думаю, что все осталось, как было. Ведь знаете, как случается: когда Моцарт умер, никто не подозревал, что умер великий композитор. В его похоронах участвовало всего двенадцать человек. Кто сегодняшний Моцарт, люди узнают через какое-то время.

— Да, но как быть с гармонией, ушедшей из нашего мира, как когда-то из души Сальери?

— Гармония существует и теперь. Другая, но все равно — гармония.

— Теперь три вопроса в одном: ваши планы, мечты и насколько планы и мечты расходятся?

— Пока у меня нет материала, в который я бы влюбился, и поэтому я не строю планов. А когда влюбляешься, начинаешь планировать совместную жизнь. Ну, а мечты... Когда человек просыпается, он обычно забывает свои сны... Это очень сложный вопрос.

Л. Карахан

Американская история...

«Апатия, злость, безысходность — вот что ежедневно приносили нам письма читателей. Помню одно письмо из Кемеровской области. Автор — Авалиани. Нам-то он прислал копию, а само письмо было послано Брежневу. Автор убеждал своего адресата уйти в отставку.

Письмом занимался лично Черненко. Не знаю, по его ли инициативе или местные власти сами проявили рвение, но автора письма обследовали на предмет психического здоровья. Он оказался здоровым. Но его все равно сняли с работы»[1].

«Полет над гнездом кукушки».

Первые просмотры как распределение дефицита — из-под полы. Но для посвященных — как сходка, как чтение нелегальной литературы. И попадание, кажется, в самую сердцевину. Так, что даже нет мнений. Одни только согласные взгляды и солидарность молчания.

Уже потом досужие вопросы: «А кто этот Форман? Из Чехословакии?.. В Америку?.. В 68-м?..» Впрочем, история о том, как в американской психушке залечили здорового человека, не вписавшегося в больничный распорядок, и без того толковалась однозначно, пробуждая чувство вины. Метафизической, как называют ее специалисты. Вины за молчаливое соучастие в потраве очередных «врагов народа» — инакомыслящих.

Настал другой день. И критик Николай Савицкий пишет: «Как и всякое крупное явление искусства, картина «Полет над гнездом кукушки» отторгает попытки трактовать ее однозначно. И уж тем более — примитивные попытки вульгаризировать этот многослойный, насыщенный не вдруг уловимыми нюансами художественный текст в поисках неких прямых аллюзий или якобы лежащих на поверхности связей с определенными событиями политической истории Центральной Европы в годы второй мировой войны и в послевоенный период»[2].

Хороши здесь и «определенные события», и, конечно, «Центральная Европа» — понятие, деликатно выводящее нас из сферы политических в сферу сугубо географических представлений.

Стоит ли акцентировать сегодня внимание на этих непритязательных околичностях? Наверное, не стоит. Не признать ли в самом деле поспешность тех прежних соотнесений «Кукушки» с отечественным опытом? Наверное, надо признать. Но что-то слишком уж красноречив акцент: «однозначно», «примитивные», «попытки вульгаризировать».

Нет, не от примитивности, не от вульгарности ума была та поспешность. От остроты переживания, которое и теперь заслуживает уважения.

Еще совсем недавно конкретики не боялись. Наоборот, требовали, ибо с ней было легче управляться, отфильтровывать: эта конкретика «нужная», а эта — «ненужная». Побаивались другого: абстракций, развернутых метафор, парабол и прочих иносказаний — бог его знает, что там имеется в виду. В этом смысле вполне доверяли, кажется, только Чингизу Айтматову. Теперь, когда фильтры кое-где пробиты, куда опаснее стала конкретика, впрямую выводящая к предмету. Желанными оказались «не вдруг уловимые нюансы», послание будущим поколениям, полифония и прочие «отвлеченности», позволяющие уйти от «жесткой хронологической и фактографической фиксации»[3].

В ином случае это может быть и необходимо. Но стоит ли еще раз проявлять неосмотрительность в истолковании фильма «Полет над гнездом кукушки»? Теперь,

[1] См.: «Перестройка в зеркале прессы и пресса — в перестройке».— «Московские новости», 1988, 24 апреля, с. 8.

[2] Савицкий Н. Репертуар, репертуар...— «Искусство кино», 1988, № 3, с. 134.

[3] Там же.

«Полет над гнездом кукушки»

правда, обусловленную уже не гражданской болью, а, скорее, привычкой к гражданскому обезболиванию.

●

Так ли уж многозначен и неуловим Форман в своих обобщениях, которые в лучших его фильмах, бесспорно, значительны и глубоки?

Исполинский транспарант, который в муках укрепляют под потолком, конкурс красоты, где показуха и неловкость обильно приправлены ханжеством и старческим сладострастием номенклатуры пожарного ведомства, разворованные призы праздничной лотереи, всеми забытый почетный пожарник и, наконец, до тла сгоревший во время бала дом.

«Гори, моя девчушка» («Бал пожарных») — так назывался последний фильм, поставленный Форманом на родине. О чем эта сатирическая комедия, гротескно преобразившая реальность в некую универсальную модель? Об определенных событиях в Центральной Европе? Нет, чуть конкретнее. О деградации общества, приведшей к кризису 1968 года в западной части Восточной Европы, а если совсем точно — в Чехословакии.

Форман действительно выводит глобальное обобщение, но на основе вполне конкретного, узнаваемого социального опыта. Не оттого ли и пришлось ему выехать из страны?

«Полет над гнездом кукушки» создан уже на иной почве. Но, как видно, Форман пересек океан не для того, чтобы погрузиться в чистое умозрение. Возникшее в картине художественное мироздание и здесь имеет вполне конкретный социальный исток.

«Полет над гнездом кукушки» («One Flew Over the Cuckoo's Nest»)

Авторы сценария *Лоренс Хобен, Бо Голдмен* (по одноименному роману *Кена Кизи*). Режиссер *Милош Форман*. Оператор *Хаскел Уэкслер*. Художник *Пол Силберт*. Композитор *Джек Ницше*. Производство «Юнайтед Артистс» (США).

Негры-санитары, пациент-индеец по кличке Вождь, баскетбол — любимое развлечение душевнобольных и бейсбол — их любимая телепередача. Действительно — не Центральная Европа. И уж, конечно, не Восточная или — отринем и это предположение — Дальневосточная Европа. Это — Америка. Происходящее достаточно четко даже для невнимательного взгляда локализовано в пространстве. Да и во времени. События фильма всего однажды, но зато очень определенно датированы: чемпионат по бейсболу, который так и не удается посмотреть обитателям психиатрической клиники, происходит в 1963 году.

Что побудило Формана обратиться к этому недавнему прошлому Америки? «Ретро»-интерес, который тогда, в середине 70-х, получил широкое распространение? Нет, менее всего новоявленного американца можно заподозрить в исторической ностальгии по неведомым ему временам. В «Кукушке» нет и намека на характерный для «ретро» стилевой герметизм. Происходящее представлено как разомкнутая, живая, синхронная реальность. Очевидно, она заинтересовала режиссера не столько в исторической, сколько в социальной своей характерности. Форману необходим был сюжет, который помог бы ему открыть Америку — незнакомую общественную систему, к которой он уже пытался подступиться в первой своей американской картине «Взлет».

Помог Форману открыть Америку роман Кена Кизи «Над кукушкиным гнездом». Когда-то, в 1965 году, Кирк Дуглас послал знаменитый роман Форману в Чехословакию. Но, как видно, подвела почта. Роман не был получен, зато нашел адресата, когда стал для режиссера насущной необходимостью.

Вместе со сценаристами Л. Хобеном и Б. Голдменом Форман безжалостно вычистил из романа все, что составляло художественное его своеобразие и делало неотъемлемой частью литературы «рассерженного» поколения с ее изоляционизмом, приматом внутреннего монолога и ностальгическим культом детских переживаний.

«А больше всего охота посмотреть наши места возле ущелья, вспомнить, как они выглядят.

Я там долго не был», — этими словами главного героя — бежавшего из психушки индейца Бромдена — заканчивается роман Кизи.

Главный герой фильма — Рэндл Патрик Макмёрфи. Форман изменил расстановку сил. Почему? Потому, что «не выношу приемов вроде комментария из-за кадра или ретроспекции... всей этой технической, «психологической» сферы»[4]. Вряд ли такой авторской мотивировке можно вполне довериться. (В «Амадее» Форман без особого видимого труда преодолел неприязнь к упомянутым «техницизмам»). Скорее, стремлению к объективности, о котором свидетельствует сам Форман, препятствовал не прием — исповедальность,— а порождающий этот прием интерес автора к душевной типологии, к эволюции внутреннего мира героя. У Формана иной интерес — типология общества. Именно поэтому главным для него оказывается не индеец Бромден, воспринимающий и отыгрывающий внутри себя конфликт Макмёрфи с больничными властями. Главный для Формана сам Макмёрфи — зачинщик конфликта, «пробный камень» больничного социума.

Выделив Макмёрфи, Форман потянул главную нить в том клубке социальных отношений, которые хотел постичь.

Николсон сыграл Макмёрфи в соответствии со своей сложившейся в 70-е годы актерской легендой. Герой предстал аутсайдером-«профессионалом», никогда не имевшим ни постоянной работы, ни верного пристанища. Но зато весельчаком и «своим парнем», отчаянным матершинником, обладающим необузданным сексуальным аппетитом, и драчуном, всегда готовым ввязаться в какую-нибудь авантюру. Все эти недостатки, переходящие в достоинства, и достоинства, переходящие в недостатки, объявляются в первой же сцене фильма, где Р. П. ведет непринужденный диалог с врачом-психиатром. Последний полагает, что главные патологии Макмёрфи — лень и нерадивость. Сам герой склонен объяснять общественное недоверие иначе: «дрался и сношался слишком много».

Если бы не дань времени — сокрушительное маргинальное обаяние,— в неутомимом игроке Николсона с лихо закрученной в рукав майки пачкой сигарет яснее просматривался бы герой, исконный для американского кино, для американской литературы и для американской культуры в целом. Человек сам по себе. Он живет свободно, так, как он хочет, не согласен жить иначе и готов, если надо, с пристра-

[4] См.: «Информационный бюллетень комиссии по международным связям СК СССР», № 96, с. 53.

стием ответить тому, кто наступает ему на хвост.

Отцы-основатели создавали великую американскую конституцию, во многом сообразуясь с характером *этого* человека. Однако как только свобода стала законом, социализировалась, она должна была оттеснить исконного героя в область национальной мифологии. Свободы без несвободы в обществе, как известно, не бывает.

То, что должно было произойти,— произошло. Но вот что интересно: Макмёрфи — не миф.

Даже достигнув в начале 60-х сытого самодовольства и агрессивного благополучия, конституционная свобода не исключила существование свободы реликтовой, несоциализированной. Наоборот, поддерживает эту свободу даже в криминальном варианте. Недаром же конституции сразу понадобились десять поправок («билль о правах»). Ведь как бы ни хотелось нам видеть в Макмёрфи «политического» и верить в то, что у девчонки, изнасилование которой Макмёрфи приписывают, действительно «громадная грудь и она сама лезла к нему в штаны», на счету у героя пять арестов за нападение.

Дата — 1963 год — пожалуй, все-таки рудимент первоисточника. Форман на самом деле несколько сместил временны́е акценты. И время в картине при ближайшем рассмотрении является трансисторическим временем, главное в котором не хронологическое, а социальное измерение. Время Америки, в котором сошлись, как крайние точки, потребительская экспансия начала 60-х с оттенком маккартистского мракобесия 50-х и криминальный бунт середины 70-х, возникший на развалинах «молодежной революции» Маркузе и в преддверии неоконсерватизма. Условное время, в котором соединились острейшие проявления свободы законной и незаконной.

Форман представил наглядную модель американской свободы, две ипостаси которой пребывают не только в конфликте, но и на всех социальных этажах — от индивидуального поступка до общественной морали — во взаимодействии и взаимозависимости. Форман вскрыл поразительную диалектику американской свободы.

Безнадежно больное общество. «Палата № 6»,— сказал бы Чехов. Как показывают данные голосования за бейсбол, эта палата состоит на пятьдесят процентов из окончательно свихнувшихся хроников, которые не способны даже воспринять то, что говорит им Макмёрфи, пытаясь привлечь к демократической процедуре голосования. Они — «молчаливое большинство», больничный фон, и практически не вторгаются в действие. Представители другой половины: Чезвик, Хардинг, Бебит, Мартини — еще не потеряли дееспособности. Со второго захода Макмёрфи даже удается заразить их интересом к телевизионной трансляции бейсбольного матча, и они голосуют «за». Но кто они — эти комплексанты, неврастеники, истерики и импотенты — без раззадорившего их пассионария? Самым неожиданным откровением для Макмёрфи оказывается то, что все пока еще окончательно не утратившие индивидуальные черты пациенты находятся в заведении добровольно, в любой момент могут покинуть его стены, но — не хотят. Страх перед жизнью и ничем не ограниченной свободой в них сильнее ненависти к казенному попечению. Тем более что попечение это сытное.

Там, где есть стадо, должен быть и пастух с подпасками. Царят в палате сестра Ретчид и ее санитарная команда, завербованная, как и полагается для должности экзекутора, из тех, кто наиболее остро переживает потребность в социальной компенсации — из негров. Ретчид следит за паствой, которая в обмен на безбедное существование должна регулярно принимать успокаивающие лекарства, выворачивать душу на сеансах психотерапии и, если что, безропотно идти на электрошок, а то и на лоботомию. Свою работу Ретчид выполняет с пристрастием, ибо следить за порядком, чтобы все, как написано в романе, было «в полном соответствии»,— подлинное ее призвание. От работы она не бегает. На врачебном консилиуме Ретчид выступает против возвращения Макмёрфи в колонию, потому что не может, как она объясняет со своей неизменной ханжеской интонацией, перекладывать собственные проблемы на других.

Зачем стаду паршивая да и к тому же еще блудливая овца? Зачем в обществе, где верхи могут, а низы хотят жить, как живут, где порядок тверд страхом и молчанием, появляется Макмёрфи, этот разоритель «кукушкиного гнезда», провозвестник той самой реликтовой, необузданной и необъезженной свободы со всеми ее неизбежными и веселыми пороками: поддачей, любовью под кустом и мордобоем?

Без Макмёрфи картина была бы неполной. Он нужен «безумному, безумному миру», как корни дереву. Конечно, больным никогда не выздороветь и не быть

такими, как Макмёрфи. Но они идут к нему, одержимому бескорыстным желанием сделать из них настоящих американцев, как на зов предков. Еще не верят своему новому пастырю, когда Макмёрфи обещает вышибить сестру Ретчид из трусов. С удивлением смотрят, как он пытается оторвать от пола мраморный водяной пульт. Как дети резвятся на похищенной яхте, как сообщники — во время отходной ночной оргии в палате. Даже кое-кто из хроников присоединяется к всеобщему радостному раскрепощению.

Макмёрфи необходим. Не потому ли даже закон, порядок ограничен в своих правах на героя? И сестра Ретчид, и негр-санитар вынуждены до поры, с трудом сдерживая себя, взирать на то, как резвится паршивая овца в их благонамеренном стаде. Как Макмёрфи превращает баскетбол — узаконенное спортивное мероприятие — в непредусмотренный никаким распорядком аттракцион: обучение гигантского индейца-молчуна старинной индейской игре «Засунь мяч в дырку». Первым демаркационную линию должен переступить враг.

И Макмёрфи, походя, с заразительной щедростью разваливающий все установления, не заставляет себя ждать. Но, вступив в схватку с властями, он почти до самого конца сохраняет свой независимый статус и свободу выбора. Около открытого окна психушки, открытого в мир,— хочешь беги в Канаду, хочешь беги в Мексику — Макмёрфи сам, а не по воле злых обстоятельств («хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь») выбирает свою трагическую судьбу. Сначала он остается, чтобы не лишать робкого заику Билли сексуального крещения с очаровательной проституткой Кенди. Потом — чтобы отомстить за Билли, перерезавшего себе горло битым стеклом после нравоучений застукавшей его Ретчид. Макмёрфи — он ведь «свой парень».

Макмёрфи не добил сестру Ретчид. Хоть и с переломанной шеей, она продолжает исполнять свои столь необходимые обществу обязанности. Но ведь и сестра Ретчид едва ли может праздновать полную победу над Макмёрфи. После лоботомии его душит подушкой Вождь, только рядом с Макмёрфи и ради него заговоривший «немой». Душит, чтобы никто и никогда не видел Макмёрфи таким, чтобы, вырвав треклятый мраморный пульт и высадив им стекло, исполнить завет — уйти из психушки на волю.

Такая модель. Порядок, ограничивающий свободу, оказывается немыслимым без свободы, ограничивающей порядок. Свободное общество, превратившее свободу в фикцию и подчас даже агрессивно наступающее на свободу, не может в то же время существовать и без свободы фактической, первозданной и даже дикой, как без фермента, обеспечивающего самовоспроизводство данного социума на исходных основаниях.

●

В фильме «Полет над гнездом кукушки» Форман стремился к объективности и добился ее. Возможно, он даже слишком объективен для того, чтобы созданное им изображение вписалось в параметры международной рубрики «В объективе — Америка». Как тут обойтись без околичностей и абстракций?

Очень сложно пугать заокеанской свободой, когда на экране появляется ее жертва — никому не нужный, взятый на государственное попечение умалишенный старец — и въезжает с помощью санитаров прямо на каталке в роскошный бассейн. А вдали от штата Орегон (место действия «Кукушки»), тоже в провинции, ну, скажем (если обратиться к личным впечатлениям), на земле калининской, в местечке Грузины, можно увидеть другого, взятого на государственное попечение умалишенного старца, который одет в полуарестантский костюм и принимает водные процедуры самостоятельно — топая по лужам в виду своей тихой обители, разместившейся в запущенной, с тусклыми, не везде целыми стеклами усадьбе, принадлежавшей некогда семье Полторацких.

Конечно, другая История. И все райские соблазны потребления блокированы невозможностью принять альтернативу даже самой свободной внешней свободы в обмен на вековечную альтернативу свободы внутренней, духовной. Да и что-то в самом деле есть не то — в той, сулящей изобилие диалектике. Не в кинематографической ее модели, а в ней самой — реальной, таящей в себе множество незаметных ловушек, способных без остатка поглотить человека.

Форман нашел искомый сюжет или все-таки сюжет нашел Формана — вот в чем вопрос. Временами кажется, что даже моделирующий эффект творится не автором как таковым, а его абсолютным попаданием в жесткие законы американской кинематографической повествовательности, предполагающей обнажение моделирующей структуры, притчеобразность. Общее вырастает из частного не методом

свободного созидания художественной условности, как это было, скажем, в картине «Бал пожарных», а методом следования канонизированной условности, традиционным для американского кино беспроигрышным драматургическим приспособлениям — от нехитрой символики, вроде белки, бегущей по больничной ограде, до щедрой подготовки каждого драматургического события и общей событийной симметрии. Специалисты назвали «Кукушку» самым американским фильмом Формана.

●

В преддверии отечественного коммерческого бума могущественный, сияющий профессионализмом американский киноканон кажется все более соблазнительным. Представляется едва ли не единственной формой художественной целостности и соразмерности. Но не в 20-е ли годы все это уже началось?

Мучительная жажда социального подобия сохранится, покуда сохраняется господство сугубо материального, потребительского идеала, скрыт ли он социальной демагогией или пробивается в искреннем стремлении к демократии.

В посвящении романа Кизи сказано: «Вику Ловеллу, который сказал мне, что драконов не бывает, а потом привел в их логово». Где оно это логово? Далеко-далеко. За морями, за горами. Но дракон — птица перелетная.

На нашем экране

В. Михалкович

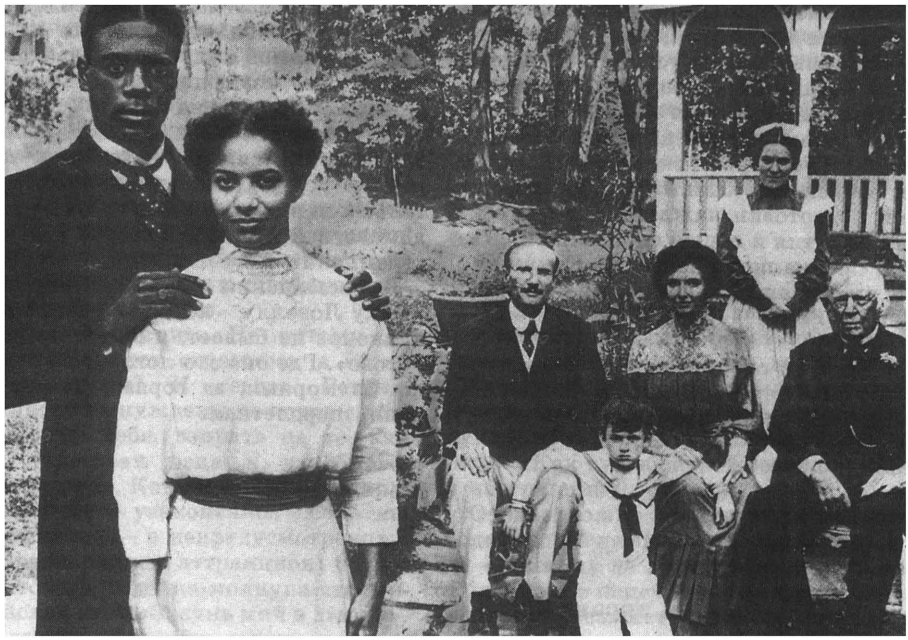
Бунт конформиста

Съемка фильма — сложный процесс, в нем задействовано множество людей и множество аппаратуры. Он своеволен и хаотичен, этот процесс, он всегда готов выбиться из-под контроля. Для Формана же он именно этим и чудесен, поскольку итоги его, вещественно отложившиеся на пленке, таинственны в своей непредсказуемости. Человек, поставивший перед собой цель укротить чудо, не демиург, создающий свой мир на экране, он скорее капитан, навигатор, прокладывающий строгий маршрут маневренному и капризному кораблю съемок.

«Рэгтайм» («Ragtime»)
По роману *Э. Л. Доктороу*.
Автор сценария *Майкл Уэллер*. Режиссер *Милош Форман*. Оператор *Мирослав Ондржичек*. Художник *Джон Грейсмарк*. Композитор *Рэнди Ньюмен*. Производство «Парамаунт» (США).

Фильмы Формана, все за исключением, пожалуй, рок-мюзикла «Волосы», отнюдь не алогичные и причудливые видения, напротив — они щеголяют жизнеподобием. Работая над фильмом «Полет над гнездом кукушки», режиссер поселился в психиатрической лечебнице штата Орегон — там шел ремонт, часть помещений пустовала, съемочная группа арендовала их. Фильм ставился с участием подлинных пациентов, то есть создавался в условиях, максимально приближенных к действительным.

Жизнеподобие «Рэгтайма» — в отличие от «Гнезда кукушки» — гарантируется иначе: документальными вставками. Они вкраплены в действие, как изюмины в пирог; причем даются блоками, связками — будто горстями изюмин. Одни сюжеты и впрямь взяты из тогдашней хроники, другие поставлены Форманом и сыграны актерами, но сняты под репортаж.



«Рэгтайм»

Эйзенштейн говорил, кажется, о своем «Броненосце «Потемкин»,— что фильм выглядит хроникой, а действует как драма. Вымышленная романистом Эдгаром Лоуренсом Доктороу и перенесенная Форманом на экран история не выглядит хроникой. Документальные вставки даются черно-белыми, сама история снята в цвете. Различие между сферой вымысла и сферой подлинности акцентировано цветом. Однако и в сюжетах хроники, и в основном сюжете фигурируют примерно одни и те же лица. Оттого хроника и вымысел оказываются чем-то вроде сообщающихся сосудов: собственным содержимым снабжая друг друга, они в результате сливаются в перспективе — как бы в мысленной точке схода, которая локализована в зрительской душе. Подлинность и вымысел текут в «Рэгтайме» к подобной точке, а по сути — навстречу друг другу. Режиссер, организовавший это течение, художник-навигатор, задающий движению смысловых пластов картины необходимый маршрут.

Организация этого маршрута в «Рэгтайме» усложнилась по сравнению с «Гнездом кукушки», где конфликт четок и ясен. Такой четкости и ясности конфликта «Рэгтайм» лишен, в нем — почти полдюжины самостоятельных сюжетных линий, движущихся, словно потоки, по своим собственным руслам. Потоки, как правило, не сливаются — лишь иногда перекрещиваются, чтобы снова разойтись. Направлять их ход, следить за его темпом и скоростью — задача, потребовавшая от режиссера серьезных усилий.

К счастью, литературный первоисточник предложил фактор, позволяющий регулировать скорость и ритм потоков, а Форман им изобретательно воспользовался. Этим фактором является вынесенный в заглавие рэгтайм. Музыковеды считают его предшественником джаза. Рэгтайм — в меньшей степени, джаз — в гораздо большей отличны от канона европейской классической музыки, поскольку им присуща полиритмия, основанная на координации нескольких самостоятельных ритмических диапазонов. Стиль рэгтайма получил название от глагола «ту рэг» — разрывать, раздирать на куски. Мелодия здесь имеет свой главный ритм — правильный и стабильный; на нем, как на фундаменте, зиждется мешанина «разодранных» музыкальных тем.

Картина Формана открывается и завершается кадрами танцующей под рэгтайм пары. На овальной эстраде пара проделы-

вает свои па и скрывается. Движением пары словно задается принцип, согласно которому отдельные драматургические линии появляются на экране. Протагонист, «гнущий свою линию», возникает на экране, как и пара на эстраде, проделывает положенные па и скрывается за кулисами, чтобы, совершив полный круг, снова предстать перед зрителями.

Связь киноповествования с музыкой на том не кончается. В интервью критику из журнала «Американ филм» Форман говорил: «Мы выбрали из романа Докторою драматургический центр — семью из Нью-Рошели. От нее, как от ступицы колеса, расходятся в разные стороны другие сюжеты и другие герои. Можно воспринимать эту семью как модель, как парадигму стабильности истории и социальной стабильности». Члены семьи из нью-йоркского квартала Нью-Рошель, единственные среди персонажей фильма, не названы по именам — в титрах они обозначаются просто: Муж, Жена, Младший брат. Безымянная, но не безликая семья олицетворяет в фильме определенный образ жизни — пуританское существование зажиточного мещанства, «среднего класса», рабски преданного неукоснительным, как ритуал, правилам этикета.

Семья из Нью-Рошели выполняет в сюжете ту же функцию, что и основной стабильный ритм в стилистике рэгтайма. Все остальные драматургические линии картины так или иначе связаны с семьей из Нью-Рошели и своими изломами, своими драматическими поворотами диссонируют с благообразием и благополучием пуританской семьи, поистине создавая ритмическую стихию, предусмотренную стилем рэгтайм.

В конце фильма семья распадается. Жена, забрав детей, уходит к преуспевающему кинопродюсеру, а Муж тоскливо смотрит из окна на ее уход. В последних кадрах фильма камера выделяет из толпы какого-то человека с газетой в руках. Аршинные буквы заголовка на первой странице газеты истошно кричат: «Объявлена война».

Для популярной американской музыки первая мировая стала межой, разделительной гранью. По одну сторону межи остался рэгтайм с твердостью и стабильностью своего основного ритма, по другую сторону межи началось господство джаза, уже не знающего ритмической иерархии: индивидуальные отклонения исполнителя и свобода интонирования — как утверждают историки музыки — играют в нем основную роль. Закат рэгтайма можно воспринимать и метафорически — как распад образа жизни, этот стиль породившего. В фильме Формана этот распад есть символ разрушения нью-рошельской Семьи. Добрая, старая жизнь благонамеренных и благополучных пуритан, олицетворяемая Семьей, уже не звучит в унисон с драматичными, напряженными, полными изломов и диссонансов ритмами времени, а потому — тушуется, глохнет.

Герои Формана — и Патрик Макмёрфи из «Полета над гнездом кукушки», и музыкант Колхаус Уокер-младший из «Рэгтайма» терпят поражение. В этом они — антиподы своего создателя, полная ему противоположность. Результат, к которому приводит каждого из этих героев его борьба, одинаков, но приходят к нему герои принципиально разными путями.

Журналисту из «Сайт энд Саунд» режиссер говорил о драме, характерной для современного общества: оно создает «...институты, которые должны нас обслуживать. Но природа этих институтов такова, что они превращаются в нечто, манипулирующее нами». Главным действующим и наиболее действенным «лицом» в «Полете над гнездом кукушки» оказывается именно такой институт — бесконтрольно и жестоко манипулирующий людьми, перемалывающий их психику. Сестра Ретчид борется с героем не по своей личной воле, не потому, что является садисткой от природы: она в фильме — ничто иное, как исполнительный механизм перемалывающей машины. Приятель Макмёрфи — гигант-индеец Вождь Бромден — притворяется глухонемым, сводя тем самым до минимума свои контакты с системой: по сути, он по отношению к ней внутренне свободен. Оттого Вождю и удается побег из лечебницы. Он — единственный из персонажей, кому удалось пролететь над «гнездом кукушки».

Конфликт героя с системой в «Рэгтайме» иной природы. Колхаус Уокер поначалу не борется с системой, напротив — он желает стать полноправным ее членом. Вражда вспыхивает из-за того, что система отвергает музыканта-негра, не принимает в свои ряды.

Колхаус Уокер не женится на своей возлюбленной даже после рождения ребенка. У Колхауса — скромное место тапера в кинотеатре; музыканту нужно,

чтобы в его доме все было, как у людей — не каких-то, но людей «среднего класса». Такая перспектива появляется, когда Колхауса принимают в модный оркестр, играющий рэгтайм,— счастливец покупает новенькую дорогую машину и является к своей Сарре с предложением руки и сердца. Возможность существования по благочинным нормам «среднего класса» неожиданно и драматически исчезает. Уокера пошло и гаденько оскорбили — драматическая интрига фильма завязывается потому, что оскорбление уже воспринимает не изгой-негр, но человек «среднего класса», который настаивает, чтобы к нему отнеслись, как к достойному и благонамеренному гражданину, вычистили бы загаженное сиденье в автомобиле и, главное, извинились бы перед ним.

Реакция Уокера, не добившегося извинения, несоразмерна проступку: он организует террористическую группу, стреляет, бросает бомбы — и все для того, чтобы, признав в нем человека «среднего класса», окружающие выполнили по отношению к нему те нормы этикета, каких достоин благонамеренный гражданин.

Наконец, Уокер запирается вместе со своими террористами в здании, где хранятся коллекции редких книг и ювелирных изделий, собранные известным богачом Морганом, и предъявляет властям ультиматум. Основные пункты ультиматума все те же: вычистить автомобиль и выдать в руки Колхаусу хулигана-брандмайора, иначе здание будет взорвано, погибнут богатейшие коллекции. Полицейские, осадившие здание, не предпринимают боевых действий,— боятся нанести урон коллекциям. Сокровища культуры хранят террористов лучше, нежели пистолеты и динамит.

Патрик Макмёрфи боролся с системой, хотя внутренне был от нее несвободен, признал систему как неизбежность. Колхаус Уокер борется за то, чтобы его признала система, приняла в свои ряды, сделала своим полноправным членом. Судьба Уокера парадоксальна, и состоит парадокс в том, что пока герой борется за вхождение в систему, она уже вошла в героя, пропитала его душу, отложилась в ней жаждой признания его благонамеренности и благонадежности. Предел такого вхождения системы в человека представлен Форманом в лице Мужа из Нью-Рошели. Его существование, как корсетом, как смирительной рубашкой, затянуто нормами приличия и правилами пуританского этикета. Они не допускают малейшего проявления естественности; они незримо, но властно управляют каждым поступком главы Семьи. Это человек наиболее несвободный среди всех персонажей фильма. Бунт Колхауса Уокера, в сущности, направлен к тому, чтобы уподобиться Мужу из Нью-Рошели. И, поняв, видимо, что бунт его ведет к еще большей несвободе, террорист покидает защитную сень сокровищ культуры, выходит один на улицу и становится мишенью для полицейских, хотя ему была обещана неприкосновенность. Система в последний раз сумела обмануть Колхауса Уокера.

Форман словно пытается сбалансировать расклад персонажей и потому вводит в фильм как бы аналог Вождя Бромдена. Черно-белые вставки не только контрастируют с основным сюжетом, но и предвещают темы, которые будут разрабатываться в основном сюжете. Только одна вставка долго, вплоть до финала картины не находит там своего продолжения — вставка, сообщающая о гастролях в Нью-Йорке знаменитого иллюзиониста Гарри Гудини. Он прославился трюками особого рода — в считанные секунды освобождался от наручников, мог выбраться из любого замкнутого помещения. Выступая в России, он легко покинул тщательно запертую и старательно охраняемую камеру Бутырской тюрьмы и не задохнулся в герметичном сейфе, куда предложил ему забраться один московский купец.

В финальном кадре Гарри Гудини в смирительной рубашке, подвешенного за ноги, поднимают высоко над толпой, сбежавшейся поглазеть на знаменитость. Кадр этот уже цветной, он введен в основной сюжет, чтобы противопоставить человека, вдохновенно освобождавшегося от любых оков и шор, несвободным внутренне героям картины. Впрочем, не все персонажи фильма подобны Мужу из Нью-Рошели и Колхаусу Уокеру. У Гудини есть в фильме своего рода последователи и продолжатели. Они способны так же, как знаменитый иллюзионист — то есть посредством фокуса,— освобождаться от жизненных передряг и неурядиц. Ашкенази, нищий эмигрант из Европы, богатеет на том, что продает свой фокус — книжку с картинками; фигурка, изображенная в них, будто начинает двигаться при быстром перелистывании

страниц. Или Гарри То, миллионер-параноик, убивший человека во имя своей идеи-фикс — борьбы с безнравственностью, избегает электрического кресла благодаря лжесвидетельству.

Картина Формана наталкивает на грустные размышления.

Коль скоро система, обязанная служить людям, неласково, будто с пасынками, обходится с теми, кто слепо в нее верит,— обманывает их, приводит к краху, то, может быть, действительно правы фокусники, освобождающиеся от системы и таким образом заставляющие систему служить своим частным, а зачастую и корыстным интересам?

На нашем экране

Л. Аннинский

Дух летящий и дух мостящий

Так врезал Пушкин фигуру Сальери в жизнь Моцарта, что и полтораста лет спустя этого не обойдешь. Форман поставил «Амадея» по пьесе и сценарию Питера Шеффера, а словно оглядывается все время на пушкинский сюжет. «Моцарт! Прости, это я убил тебя!» — кричит Сальери, безумный старик, запертый в доме для умалишенных. И прежде чем сообразить, почему кричит, вправду ли убил, то есть если убил, то почему жалеет и кается,— вы уже катитесь по желобу пушкинского сюжета, где злобный, завистливый «трудяга», серость, посредственность, льет яд беспечному, как дитя, гению... Впрочем, проблема для Формана, как мне кажется, в другом: как мир-то сей стерпит гения?

От Пушкина идет уверенность: мир гения убьет. Отравит, изведет, сожрет завистью. Как заложено в «маленькой трагедии»: где гения нет, там жди злодейства,— так и торчит занозой в русском сознании. Сколько интерпретаторов Пушкина, и профессионально-обязанных, и дилетантски-добровольных, комментировали эту драму «от лица Моцарта», то есть с удовольствием входя в роль беспечного гения и всяко отпихиваясь от Сальери — за то, что он серая бездарность, или не слишком большой талант, или крепкий профессионал, или злобное ничтожество, или тупой догматик, или несчастный хранитель традиции — у кого что болит. Мы уже как бы привыкли к тому, что гений должен быть непременно затерт и задавлен, так иного и не мыслим. Да и наша реальность историческая к тому толкала: список русских гениев — мартиролог, от Пушкина и Лермонтова до Цветаевой, Маяковского, Мандельштама. Но *что* губит их?

Пушкин сказал: завистники. Сальери. Злодеи.

Что говорит Форман?

Форман, наследник мощной, вековой тираноборческой традиции европейского искусства, до некоторой степени находится в ее власти. В «Амадее» наивный вундеркинд вторгается в чертоги напыщенной прециозности, где парики и камзолы XVIII века идут приправой к патентованному догматизму людей, по мнению которых мальчишка из Зальц-

---

«Амадей» («Amadeus»)

Автор сценария *Питер Шеффер* (по собственной одноименной пьесе). Режиссер *Милош Форман*. Оператор *Мирослав Ондржичек*. Художник *Патриция фон Бранденштайн*. Производство «Сол Зайенц Компани» (США).

бурга все делает не так. Но при всей карнавальной увлекательности этих сцен, при всем юморе, с которым представлен в фильме монарх, при дворе которого Моцарт находит работу,— Форман показывает и другое: юному гению здесь дают дышать и творить. И он все-таки делает что хочет. Да иначе и непонятно, как же он в реальности покорил тогдашний музыкальный мир, совершив турне по столицам: Вена — Париж — Аахен — Брюссель — Лондон — Гаага — Берн — Рим, то есть *от двора к двору и из дворца во дворец,* и как он написал все свои ни на что не похожие оперы, оратории и сонаты. И его величество Иосиф II, какие улыбки он ни вызывал бы у нас, зрителей, контрастируя на экране своим надутым величием с живой непосредственностью Моцарта, все-таки умеет же сесть за клавикорды, и умеет оценить музыку, взяв в руки нотный лист,— и, как хотите, но «Похищение из сераля» было написано Моцартом по предложению Иосифа II и поставлено по его приказу,— хотя догматики и морщились...

Так почему же Моцарт *все-таки* несчастен?

Вот тут мы и подходим к сложной концепции Формана, связанной вообще с его трактовкой «духа» и «материи». Смею думать, что это концепция не традиционная и не музейная, что она порождена XX веком, хотя в данном фильме и припудрена веком XVIII. В великой ленте «Полет над гнездом кукушки», ленте, каковой Форман вписал свое имя в мировой кинематограф,— там пудрой не пахнет, а веком электроники шибает в открытую,— и там ключ к концепции Формана. Зло выплескивается за пределы той или иной персонификации («медсестра виновата»), оно статистически разбегается по многим людям,— не потому, что люди злы или завистливы по природе, а потому, что они по природе слабы и не справляются с напряжением духа. Дух у Формана корежит, скручивает и мучает несчастную плоть, сводит ее с ума, выбивает из спасительной нормы. Живой и восприимчивый человек среди покорных и безвольных — как безумец среди безумцев; это — «статистика»; что же до системы, пытающейся укротить это безумие, то «медсестра» (по иронии судьбы — сестра милосердия), усмиряющая бесноватых с помощью дисциплины, сама кажется безумной; она обречена; она — бесноватая навыворот. Символическое сопоставление: живой, наивный, полный детской непосредственности бунтарь и безумец (в данном случае — уголовник, попавший в бедлам) и рядом с ним — мощный, как гора, нормальный, угрюмый, заторможенный *конформист* (спасающийся в бедламе индеец, притворившийся глухонемым).

Мечта: спасти обоих.

Рядом с живым, быстрым, непредсказуемым, капризным «ребенком» (опасным ребенком) — спокойный, дальновидный, тяжелый, инертный, принявший законы этого мира «взрослый». Макмёрфи и Вождь. Моцарт и Сальери, если угодно.

Милош Форман ищет пути *спасения* гениальности в этом мире. Он не изобличает «бездарность Сальери», он считает, что гений гибнет не от того, что ему кто-то позавидовал, а от общего хода вещей, от трагизма, заложенного в самом бытии. Форман по-моцартиански не верит в злобу людей... верней, он не верит, что эта злоба фатальна. Он не делит людей на овец и козлищ.

В великолепном актерском дуэте: Том Хальс — Мюррей Абрахам — Моцарт, enfant terrible — фигура достаточно знакомая, даже ожидаемая, зато фигура Сальери — настоящее открытие. Моцарт — дитя, в которое ударила «молния гениальности». Дух дышит, где хочет: кого «бог поцелует», тот и светится. Гений — природный дар или, как в старину сказали бы, божье изволенье, падет луч на «сердитого офицера» — Лев Толстой; падет на «злого мальчика» — Лермонтов; падет на «озорного» — Пушкин... И у всех — страшной тяжестью падает гениальность на человека, давит, мучает, скручивает его. Моцарт у Формана не от «злых людей» страдает — он злых людей в упор не видит. Он, например, слушает вопль разгневанной тещи, а слышит — колоратурную арию, он идет сквозь жизнь, как сомнамбула, слыша только свое: музыку. Это дар и это проклятье. Моцарт записывает музыку набело, без помарок, как диктант. Он измучен, издерган, выеден дотла своим даром, он тает на глазах, потому что жизни нет для него, а только эта божественная музыка, изливающаяся на мир через его пальцы.

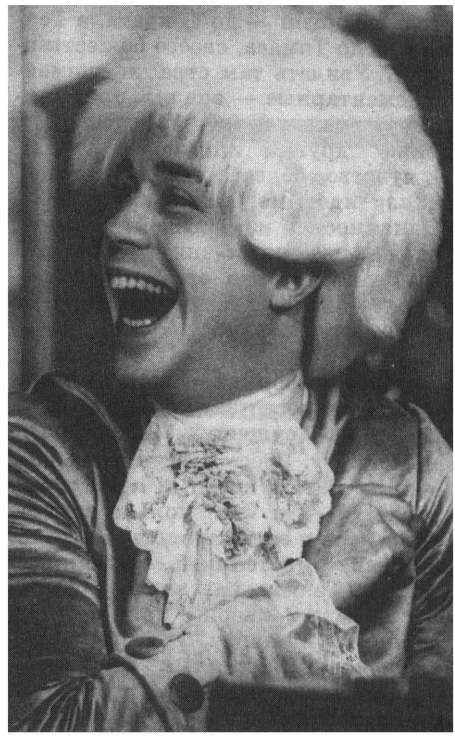
Нет, Сальери этому не завидует. К богу у Сальери, может быть, и есть вопросы: почему дар гениальности достался не ему, труженику, каменотесу культуры, усердием и жертвенным служением оплатившему свое мастерство,— а легкому, своевольному, слабому мальчишке... К бо-

гу эти вопросы, но не к человеку, не к Моцарту. Да и *чему* тут завидовать? Разве не видит Сальери, чего стоит мальчишке этот павший на него дар; ведь это только со стороны — «бенефисы с аплодисментами», а изнутри-то — вериги, ноша давящая, требующая ежедневного, еженощного самоотречения — крест, а не дар!

Да, на уровне «аплодисментов» тут и гордость может быть уязвлена, и самолюбие задето. Он, Сальери, собрав всю свою фантазию, пишет встречный марш, а Моцарт, между делом, на лету схватив мелодию, шутя расцвечивает ее гениальными вариациями, и на глазах публики придворный композитор Антонио Сальери, всесветная знаменитость, оседает в какой-то иной масштаб. Есть от чего перекоситься лицу. Оно и перекашивается. Мюррей Абрахам играет тончайшее наложение эмоций: гордость, отчаяние, попытку скрыть это отчаяние и, наконец, какое-то высшее отречение, когда его *человеческие* муки становятся неважны, потому что он, Сальери, видит свет, которым на высшем уровне равно освещены оба: он, профессионал высочайшего класса, консомматор идей, накопленных веками, хранитель опыта, в который вложены усилия поколений,— и мальчишка, объятый наитием, «инструмент господа», птенец, изящно перепархивающий через правила, каноны и принципы.

А разве появился бы в культуре Моцарт, если бы десятки таких, как Сальери, не подставили бы плечи, не создали бы те каноны, не утвердили бы те принципы, не удобрили бы ту почву, напитавшись которой, или, пусть так, *оттолкнувшись* от которой, беспечный гений летит в неведомые дали?

И как это можно, как у нас духу хватает — противопоставлять «работников



«Амадей»

духа» — «сомнамбулам духа»? Где те «сравнительные качества», что ставят одного на первое, а другого на одиннадцатое место в сонме духовности? Да там, простите, *все* освещены щедрым солнцем. Кто может соваться туда с линейками? Кто смеет расчислять «верх» и «низ» на уровне, где начинается великое братство? Или и впрямь Гесиод «не дотягивает» до Гомера, а Горгий — до Сократа, а Генрих Манн — до Томаса, своего божественного брата? Увидеть там страсти низменные и элементарные — значит профанировать дух, градации которых идут по совершенно другим принципам. Зависть — чувство более низких уровней, она — *снизу* идет, из бездны безликости и непризнанности, из рабской уязвленности, а не из средостения культуры. Там, где действительно светит гений,— там тьма рассеивается. Там — *плеяда,* а не яд в рюмке.

...Да, к богу у формановского Сальери есть горькие вопросы, задаваемые в одиночестве и по существу безответные. Но не к Моцарту. Здесь горечь отступает перед общим светом, который несут *оба*... а кто сколько?— да кто сколько может. Здесь — помощь и солидарность. Не только деньгами, протекцией, влиянием. Нет, *костьми*. Гениальная сцена в фильме — когда Сальери приходит к обессиленному Моцарту, чтобы записать «Реквием». Записать... это, знаете, не механическая работа, это не готовый диктант, который шепчет умирающий гений: знай пиши; нет, тут нужны профессиональная хватка, и слух, и умение расписать партии, и знание оркестровки. Иными словами, тут нужна гигантская культура Сальери, потому что профан просто не разберет то, что мычит Моцарт. Разбирает — мастер. Мучается, *не верит* фантастическим решениям гения, но, вслушиваясь, тотчас же и *верит*, потому что — вслушался, потому что — мастер, потому что — профессионал, и вот — спасает для мира открытие гения.

Апофеоз культуры — драматичное соединение духа, летящего поверх барьеров, и духа, мостящего за ним дорогу — для всех, Форман светел и чист. Зависть словно отброшена у него на периферию драмы, куда-то в запредельную тьму. Это именно рабская тьма, тьма неведения, но не зависть в осознанном, пушкинском плане. Жена Моцарта *запрещает* Сальери записывать «Реквием» — тоже ведь не из злобы, а из страха, что работа над «Реквиемом» убьет Моцарта; из любви. Любовь слепая, любовь земная, теплая любовь к «телесному корпусу» человека... но не «зависть к гению».

Однако Сальери на старости лет попадает же у Формана в сумасшедший дом на почве раскаяния! Сальери вопит же, что это он убил Моцарта! Сальери, без конца обвиняющий себя в *зависти* к нему,— это что такое?

Это и есть — безумие изнемогшего духа. За пределами разума. За скобками. В психиатричке.

Форман склонен трактовать эти моменты бессилия духа (или бессилия плоти, не умеющей вместить дух) именно как срыв жизни в безумие. Это безумие было у него фоном действия в «Гнезде кукушки». Оно и здесь, в «Амадее»,— корчится где-то в эпилоге, изгнанное из основного действия. Оно все время присутствует, это безумие, в мире Формана; вы чувствуете, что перед нами — художник XX века, вынесший из детства мировую войну и лагеря уничтожения.

Но это художник, который строит жизнь там, где она уничтожалась, и созидает мир там, где шла война насмерть,— Милош Форман, болью своей оплачивающий правду и свет.

А. Симонов

Взгляд из Лейпцига на фестиваль, которого пока нет...

Диалог с А. Симоновым о XXX Лейпцигском международном фестивале документальных и короткометражных фильмов для кино и телевидения ведет критик Б. Берман

Алексей Симонов. Я впервые оказался на фестивале в Лейпциге, да и вообще мой фестивальный опыт минимален. С учетом этого обстоятельства признаюсь, что все фестивальные картины совершенно четко разделились в моем восприятии на две части. Первая — это фильм. Вторая — честный пересказ фактов, имеющий, по-моему, небольшое отношение к киноискусству.

К сожалению, вторая часть программы превалировала. Экранный рассказ не выходил на уровень обобщения. Если же авторы и пытались выйти на такой уровень, то — в лучшем случае — путем дикторского текста. Кинематографической индивидуальности эти ленты практически были лишены. Впрочем, ряд картин из разряда «честного пересказа событий» вспоминается, думаю, по той причине, что во время просмотра сам зритель, можно сказать, поработал за авторов, пытаясь осмыслить увиденное. Весьма характерна в этом ряду картина «Заживо сожженный» (режиссер Николаус Брендер, ФРГ) — о чилийских патриотах, участвующих в акциях протеста против режима Пиночета. Режиссер нанизывает интервью на интервью, его, похоже, не очень волнует, почему каждый из этих людей избрал дорогу протеста. А меня — интересует. И вот, послушав героев картины всех вместе, я не мог отрешиться от мысли, что на улицу их вывело не только неприятие политики Пиночета, но и желание преодолеть собственное одиночество — в данном случае в протесте, но и в других случаях — как отличительная черта национального характера. Уличная соборность присуща, видимо, латиноамериканской душе...

Борис Берман. У меня, по совести сказать, фильм Н. Брендера таких ассоциаций не вызвал, однако я хорошо понимаю, о чем вы толкуете. Если бы события, представшие перед нами в «Заживо сожженном», взялся бы анализировать, скажем, в прозе писатель уровня Кортасара, у него не могло бы не возникнуть философского обобщения, но на основе каждой личности — и вот тогда бы создался некий объем, который позволил бы подойти к чилийским событиям не с точки зрения сиюминутности, а с позиций времени.

А. Симонов. А оно, время, точнее всего

проявляется в индивидуальности человеческой. В такого рода картинах она растворяется. В каждом очередном персонаже авторы ищут лишь то, что его максимально роднит с предыдущими персонажами. Создается ощущение, что цель фильма — набрать определенное количество определенным образом организованного материала, чтобы суммарно подтвердить политический вывод. Попытки решить проблему через каждого отдельного человека я не находил. Ориентированность на абсолютную массу (уместная в эпоху «Броненосца «Потемкин») сегодня меня уже не воодушевляет, если не сказать, раздражает...

Б. Берман. Но были же картины, как вы сказали, и другого ряда...

А. Симонов. К счастью. Были. Это фильмы, подтверждающие особое место кинодокументалистики в семье искусств. И тут прежде всего я бы назвал советские картины, сердце мое наполняется гордостью: наша программа была на редкость сильной.

Б. Берман. В этом же ряду стоит и чехословацкая лента «Куда нельзя приносить розы...», удостоенная «Золотого голубя» в категории фильмов до 35 минут. Нам известен, согласитесь, не один десяток документальных фильмов о работе медсестер. Но этот, такой, вроде бы, бесхитростный по форме, несет в себе столь мощный заряд выстраданного, а не данного как результат гуманизма, что бережно сохраняешь в себе эмоциональное эхо, рожденное 20-минутной картиной.

А. Симонов. А полчаса польского фильма «Раздвоение личности»?.. Поссорились два соседа, два крестьянина. Но к одному из них ездит охотиться «важный чин». И вот с его помощью один сосед упекает другого в сумасшедший дом... Здесь так легко было нарушить этическое равновесие, перейти границу дозволенного... Однако авторы твердо удержались на стороне искусства. Мы долго не видим лица несчастного, оболганного героя, до тех пор пока он сам не разрешает авторам показать себя. Искусство в этом фильме питается минимумом деталей, нам не показывают ни соседа, ни его высокого покровителя. Перед нами — стена, отделяющая угодья героя от угодьев его недруга. Но стена вырастает до масштабов емкого образа. И странное дело: предельная степень документальности, слитности с реальной жизнью способствуют как раз наиболее сильному ее образному осмыслению.

Б. Берман. А вспомним еще полчаса — фильм болгарского режиссера Николая Волева «Дом № 8» — о приюте для детей-олигофренов...

А. Симонов. Картина сделана с поразительным художническим мужеством. Ведь это надо было иметь смелость — пойти на тот уровень отрицательных эмоций, которые картина не может не вызвать у зрителей; я, например, был, похоже, уже на пределе восприятия... Но не для демонстрации «шокового материала» создан фильм — он убеждает в том, что любой человек достоин счастья и способен его оценить. В эпизоде, когда нянечки моют несчастных детей, лица маленьких олигофренов делаются совершенно осмысленными. Обстановка счастья делает этих детей нормальными. Так увеличивается объем картины. Весь резкий, жесткий ход съемки, усугубленный музыкой песни «Пусть всегда будет солнце», с этими пирамидами, которые без конца выстраивают дети с плохой координацией движения, и вдруг — этот неожиданный прорыв... «Дом № 8» для меня, безусловно, самая интересная картина, которую я видел на фестивале.

Б. Берман. Это тот самый драгоценный случай, когда сюжет картины шире, чем ее фабула. Те фильмы, о которых мы с вами говорили вначале, добросовестно излагают нам то, что мы знаем по газетам и телевизионной хронике; дальше фабулы они не идут — то ли в силу нежелания, то ли в силу, подозреваю, неумения. А вот «Дом № 8» каждым своим кадром провоцирует неоднозначность восприятия, о каждом кадре мы — не так ли? — можем говорить гораздо дольше, чем он длится на экране. Тут подлинная магия искусства, феномен сродни музыке.

Вспоминаю, например, эпизод, когда 18-летнего воспитанника отправляют в приют для взрослых дебилов (с трогательным мячиком, подаренным ему прежними воспитательницами) — из ненормальной среды он попадает в еще более ненормальную... И его становится жалко, как любого нормального человека в трагической ситуации.

Или вот сцена мытья, о которой вы вспоминали. Там ведь были ох какие суровые, отнюдь не идиллические нотки: нянечки резко хватают детей, от горшка их прямо-таки отдирают... И я поначалу подумал: боже, все-таки какие они жестокие люди, может, как-то нужно иначе,

с лаской — больные ведь дети... А потом пришла другая мысль: а какое ты имеешь право судить их? И, вероятно, за внешней суровостью и скрывается та высшая степень добродетели, без которой невозможно общение с этими несчастными детьми.

Фильм Н. Волева рождает целый комплекс ассоциаций, обобщений, идей... И в этот же ряд ставлю я картину Павла Когана «Скоро лето». Она также шире изображаемых на экране событий, о ней тоже можно много говорить.

Средства П. Когана весьма лаконичны, в основном идет синхрон — кто его только не использует. Но в отличие от многих своих коллег, нещадно насиловавших синхрон (в том же Лейпциге-87), П. Коган не забывает о таком, казалось бы, каноническом средстве, как смысловой, понятийный монтаж. Он у этого режиссера парадоксален, ироничен, лиричен — словом, многозначен, как четверостишие классика. И прост при этом, поразительно прост. Однако в нем заложена глубочайшая самоирония: режиссер лишь на первый взгляд высмеивает дубоватого лектора, который вещает фабричным работницам об этике семейных отношений,— он, автор фильма, и на себя возлагает определенную вину за, мягко говоря, неуместную проповедь: наш профессиональный грех в том, что зачастую мы считаем себя умнее тех людей, к которым обращаемся.

В этом фильме есть немало замечательных мостов, соединяющих автора со зрителями. И поэтому мне было страшно обидно, что картина П. Когана на фестивале была практически не оценена: приз СЭВ, который она получила, относится к разряду «утешительных» и в фильмографию, строго говоря, не включается. Правда, когда Аннели Торндайк, президент фестиваля, вручала П. Когану приз, она сказала ему, что он снял «замечательную картину»: как режиссер-профессионал, Торндайк не могла не оценить этой ленты.

А. Симонов. Мы, наверное, подошли в нашем разговоре к главной теме. Я в Лейпциге был, повторяю, впервые, и этот фестиваль могу сравнивать только с ним же самим. У меня сложилось впечатление, что он как бы разрываем между тем, чтобы быть самим собой, и тем, чтобы быть политическим мероприятием, которым он либо привык быть, либо уже обязан. Когда я говорю «фестиваль должен быть самим собой», то думаю прежде всего о том, что здесь должны анализироваться новые способы постижения действительности, формы взаимодействия реальности и киноискусства; такой фестиваль — в первую очередь кинематографический фестиваль. И другой фестиваль, который в первую очередь политический, там идет речь о наиболее острых социальных проблемах, однако там не имеет значения, каким способом ты их запечатлел, а важно лишь то, что ты там был, что ты это увидел, что тебя при этом не убили, что ты рискнул жизнью, может быть. Это, конечно, доблесть, но с искусством, с мастерством документалиста, связанная не так уж тесно, как это некоторым кажется в Лейпциге.

Б. Берман. Я полагаю, когда кинорепортер отдает жизнь за снятый кадр, в него эта жизнь переходит, и не заметить этого нельзя. Даже если он снят в нерезкости. Эстетика документализма включает эти аспекты съемки. Другое дело, что (по моему, естественно, ощущению) фестиваль во многом остался в плену инерции тех лет, когда был задуман (конец 50-х годов), когда идея консолидации прогрессивных сил вполне естественно отодвигала на второй план проблемы художественного мастерства. Политическая ангажированность сыграла свою положительную роль: скажем, кубинские документалисты, подвергавшиеся на западных киносмотрах остракизму, находили в Лейпциге горячую поддержку, которая позволила им обрести уверенность в своих силах и достичь значительных успехов в искусстве кино (достаточно вспомнить ленты Сантьяго Альвареса). Эта задача со временем не стареет, и всегда будет требоваться — для другой встающей на ноги национальной кинопублицистики. Но политическая ситуация, согласитесь, во многом изменилась. И она, и искусство требуют новых критериев. И действенность — политическая, общественная — фильма неизмеримо выше, когда на экране фильм, а не только лишь зафиксированная на пленке реальность. А организаторы фестиваля, мне представляется, остались на позициях двадцатилетней давности. В то время как публика, на мой взгляд, уже ценит фильмы по-новому. И достаточно, как мне показалось, прохладно отреагировали зрители на вручение «Золотого голубя» никарагуанской картине «Дети реки». Хотя, на мой взгляд, среди фильмов репортажного уровня эта картина, пожалуй, лучшая: там есть попытка встать над

фабулой, попытка использовать пусть скромные, но очевидно художественные средства. Все так, однако по уровню искусства «Дети реки», несомненно, скромней, чем картина М. Соосаара «Мужики с острова Кихну», тоже, между прочим, являющаяся не этюдом по мастерству, а поднимающая социальную проблему огромной сложности.

А. Симонов. Эти две картины очень интересно сравнивать. И та и другая сделаны о каком-то далеком, «экзотическом» кусочке Земли. Но ощущение такое, что М. Соосаар на острове Кихну прожил жизнь, а никарагуанские документалисты прибыли на берег Рио Ванки, чтобы снять там фильм. «Вжитость» М. Соосаара в этот затерянный островочек Кихну и позволяет ему проявлять на экране вечные проблемы и жизни, и смерти, и радости, и безумия... А в никарагуанской картине обобщения приходится добирать за счет разницы между изображением и текстом. Текст здесь разумен, точен, но он с изображением как бы почти не связан. Философский же объем картины М. Соосаара существует внутри каждого кадра.

Б. Берман. Иными словами, как я вас понимаю, в никарагуанской картине успех определил текст. А — согласитесь — в «Мужиках с острова Кихну» какой бы ни был дикторский текст, в каждом кадре есть художник и есть его взгляд на мир.

Я шестой раз участвую в Лейпцигском фестивале и впервые ощущаю чувство гордости за всю советскую программу. Практически за всю. За исключением, пожалуй, заказного фильма Главного управления внешних сношений Гостелерадио СССР «За власть Советов!».

А. Симонов. Вот это, кстати, еще один повод для того, чтобы сказать организаторам: не нужны уже политические реверансы. На этой картине у нас, насколько я знаю, никто не настаивал, организаторы ее сами выбрали.

Пример с картиной «За власть Советов!» показывает поразительные изменения в нашем сознании. Ведь посмотри мы ее года три назад, она бы не только не вызвала у нас упреков в примитивизации истории, мы бы абсолютно искренне обнаружили в ней и умелую режиссуру, и смелый подбор хроники. Но времена меняются, историческая мысль становится все более острой, мы все больше нуждаемся в философском обобщении. Поэтому если организаторы фестиваля решали открыть его — в год 70-летия Октября — советской картиной, то следовало, я думаю, остановиться на фильме Артура Пелешяна «Начало», в котором сказано все то же самое, но художественно и кратко. Одна часть — и высочайшее документальное кино... Неумение мыслить по-новому не только наш грех, вот в чем дело. Это показал и Лейпциг-87: я имею в виду реакцию организаторов фестиваля на нашу программу.

Б. Берман. Я бы расширил это определение: речь не только о нашей программе. Не только советские картины, но и фильмы Болгарии, Чехословакии и Польши продемонстрировали знаменательную тенденцию — документалистика социалистических стран интенсивно избавляется от роли парадного летописца, становясь аналитиком действительности, не боясь обращаться к самым болевым точкам. Процесс этот сложен и не у всех вызывает понимание. Так, Петер Ульрих, один из руководителей Союза работников кино и телевидения ГДР, возглавлявший в этом году международное жюри, на церемонии закрытия особое внимание уделил программе братских стран, сказав, в частности, что не следует забывать о зрителях из других стран, которые смотрят наши фильмы: демонстрация моментов, «чуждых социализму», при мирном соревновании систем не очень перспективна... Я так понимаю это замечание, что существуют, дескать, две правды — для «внутреннего» и для «внешнего» пользования.

К счастью, наша программа этот стереотип благополучно разрушила. Однако за 30 лет Лейпцигского фестиваля организаторы привыкли к нашей лакированной продукции, поэтому ленты, привезенные нынче из СССР, встретили в дирекции некоторое, если вы помните, сопротивление. На полночь был назначен просмотр фильма «Легко ли быть молодым?» (и прошел при битком набитом зале). Организаторы фестиваля не включили в программу фильмы «Плотина» В. Кузнецова (хотя он обнаружил в своем боксе уведомление о просмотре, назначенном до завтрака), «Высший суд» Г. Франка, при том что зарубежные корреспонденты осаждали авторов просьбами показать фильмы. Для одних советских картин не было зала, для других, как объяснили организаторы, «квалифицированного перевода». Это случилось с лентой М. Бабак «...Больше света!», появившейся в Лейп-

циге на следующий день после пресс-конференции председателя Госкино СССР А. И. Камшалова, который в ответ на многочисленные просьбы журналистов показать эту ленту сказал, что она «долетит» на фестиваль за сутки. Но и то, что показали, вызвало громадный интерес. На «Мужиках с острова Кихну» и «Колоколе Чернобыля» люди, я сам видел, стояли, что называется, на одной ноге...

А. Симонов. Да, в своем восприятии зрители оказались мобильнее организаторов фестиваля. Это непременно надо учесть (и довести до сведения всех, кто это должен знать по должности) при подготовке нашего собственного международного фестиваля неигрового кино, об организации которого наконец-то сказано определенно. Нам многое, полагаю, полезно почерпнуть из опыта Лейпцига. Мы должны научиться четкой, безукоризненной организации информационных служб: посмотрите, хотя в Лейпциге действует большое количество залов, видеокабин и прочее, хотя идет несколько ретроспектив, «спецпросмотров» и т. д. — вы не утопаете во всем этом, можете планировать каждый свой час, потому что обо всем заранее информированы.

Б. Берман. А я бы обратил внимание на то, что в Лейпциге пестуют своего зрителя. Это аудитория, относящаяся к документальному кино с глубочайшей заинтересованностью. В этом году, например, был выделен специальный кинотеатр — со своей программой — для подростков. Сеанс там сочетает в себе серьезный фильм и несколько коротких мультфильмов. Так постепенно юный зритель втягивается в орбиту фестиваля. Как у нас втянуть зрителя в орбиту документального кино? Вот, по-моему, самая главная проблема.

А. Симонов. Я думаю, что если мы этот фестиваль будем проводить опять в Москве или в очень крупном городе, то проблему, о которой вы говорите, не решить. Недаром ведь документалисты съезжаются в Лейпциг — небольшой, по сравнению с Берлином, город. Чем меньше город (в разумных, естественно, пределах), тем важнее фестиваль для зрителей, тем ощутимее помощь местных властей, и — как результат — тем выше престиж киносмотра. Вспомните и наш собственный опыт — «Одесскую альтернативу»... Вот там-то мне и стало ясно, что местом проведения нашего документального фестиваля должен стать город, которому сам фестиваль был бы нужен, которому и зрители и городские власти были бы рады.

Б. Берман. Когда настаивают на крупном городе, непременно ссылаются на возможность организовать широкую культурную программу. Это, на мой взгляд, порождение «комплекса неполноценности», свойственного нашему Московскому МКФ, где явные недостатки программы фильмов пытаются компенсировать бесплатной поездкой в Ленинград, натужно-веселым катанием по Москве-реке, шумным чаепитием (с экзотичными, но черствыми баранками) и прочими интуристовскими радостями... Важно, чтобы на наш фестиваль, как в Лейпциг, приезжали со всего света посмотреть и обсудить фильмы коллег, выявить тенденции развития мировой документалистики, тогда, я уверен, мало кто обратит внимание на туристские мероприятия и ассортимент магазинов «Березка». Ведь в том же Лейпциге, где и театров достаточно, и в музеях есть что посмотреть, и богатый выбор кабаре, на культурную программу обращали внимание, по-моему, единицы. С утра и до поздней ночи кинематографисты заполняли лабиринты прокуренных коридоров похожего на муравейник киноцентра «Капитоль».

А. Симонов. И еще одно пожелание будущему фестивалю — чтобы он не был всеядным. Необходим серьезный отборочный конкурс, где следует в первую очередь ориентироваться на уровень профессионализма, на умение авторов не просто увидеть, но осмыслить мир. И постараться бы избежать тематической конъюнктуры.

Б. Берман. Если говорить об отборе, то уверен, количество картин на нашем фестивале должно быть значительно меньшим, чем в Лейпциге (в 1987 году во всех видах программы здесь показывалось 605 лент). У наших коллег из ГДР свои традиции, свое понимание, каким должен быть фестиваль мирового класса не только в качественном, но и в количественном отношении. Уважая чужую точку зрения, не станем копировать все.

Считаю, что нам необходимо создать высокохудожественный фестиваль. Не в смысле высоколобого снобизма и эстетских новаций, а чтобы был некий уровень, ниже которого не опускалась бы планка киносмотра.

А. Симонов. Я предлагаю формулировку: «Фестиваль мастеров документального кино».

Б. Берман. Наш фестиваль обретет пре-

стиж на карте кинематографического мира в том только случае, если документалисты будут знать: здесь ценят социальную зрелость и художественное мастерство, но — в органическом единстве, а не по раздельности. Здесь не должно быть «средних» картин, каким бы авторитетным именем ни были украшены титры. Пусть фестиваль состоит всего лишь из 50 фильмов, зато каждый — со своим голосом. Чтобы жюри должно было ломать голову, кому дать приз.

А. Симонов. При этом мне кажется, что тщательно отобранная, хорошо организованная в рамках особенно первого фестиваля ретроспектива советского документального кино могла бы иметь огромное значение в деле выработки критериев. Опять-таки Лейпциг-87 подает нам тут пример: здесь была устроена обширная ретроспектива среднеазиатской документалистики. А до того громадный успех имела ретроспектива прибалтийской документалистики в Нионе и Западном Берлине.

Б. Берман. Подобная ретроспектива будет интересна не только специалистам, но и зрителям, многие из которых имеют весьма смутное представление о документальном кино вообще и советском в частности.

А. Симонов. И, может быть, стоит каждый из фильмов предварять встречей с авторами ли, с критиком ли, которые подготавливали бы к восприятию талантливых документальных картин. Может, следовало бы группировать фильмы в некие блоки, развивая понимание документальности в сторону образности, искусства... То есть заниматься киновоспитанием, а не пускать все на самотек. Использовать опыт московского кинотеатра «Стрела», где сеансы с последующим обсуждением программы имеют большую популярность. Надо не бояться погружать зрителя и в специфические, казалось бы, подробности профессии кинодокументалиста, обсудить, например, такую тему: где пределы этики в документальном кинематографе?..

Б. Берман. Отрадно, что мы ведем детальную разработку программы не родившегося еще фестиваля — тема, значит, животрепещущая, слишком долго мы его ждали. Я бы хотел вернуться к организационному моменту. Будущий наш фестиваль непременно должен быть ежегодным. Это необходимо со всех точек зрения. И для неразрывности зрительского образования, и, что не менее важно, для самих кинематографистов. Вот как объяснял мне необходимость проведения ежегодных фестивалей Джан Луиджи Ронди, долгие годы возглавлявший киносмотр в Венеции; он говорил, что каждый известный режиссер точно знает, что Западноберлинский фестиваль проводится в феврале, Каннский — в мае, Венецианский — в сентябре, и т. д., а Московский раз в два года, и многие просто забывают, устают считать, какой год четный, какой нет, чтобы подгадать и успеть показать свои картины и у нас. В итоге мы довольствуемся остатками с других фестивалей. Поэтому надо, чтобы режиссеры-документалисты четко знали, что существует ежегодный фестиваль у нас, знали его место среди других фестивалей и стремились показать свои картины и у нас. Чтобы расстановка сил была примерно такой: эта картина едет в Оберхаузен, эта — в Лейпциг, эта — в Краков, а эта — на советский фестиваль. Чтобы место нашего фестиваля на кинокарте мира было твердо зафиксировано. А судя по последним советским фильмам, отечественный документальный кинематограф того заслуживает.

Лейпциг — Москва

Нина Игнатьева

80 часов в кинозале

Западный Берлин-88

Подробная, на нескольких страницах, набранная не убористым даже, порой микроскопическим шрифтом программа 38-го международного кинофестиваля в Западном Берлине, а также увесистый, великолепно изданный каталог Берлинале-88, из которого можно почерпнуть сведения и о фильме, и о режиссере, независимо от того, длится его лента два часа или всего четыре-пять минут, свидетельствовали: устроители смотра хотели не только представить в возможно большем объеме современный мировой кинематограф, но и показать его в определенных тенденциях, в историческом развитии. Помимо основной программы конкурсных и внеконкурсных картин (полнометражных и короткого метража), фестиваль включал развернутую «Панораму», состоявшую из фильмов минувшего года и отдельных ретроспектив, форум молодого кино, смотр детских фильмов, ретроспективу «История цветного кино». По всему было видно: настрой здесь не на представительство — на серьезную работу.

Деловой характер западноберлинского киносмотра подтвердило и его открытие — скромное, без торжественных фанфар, без «президиума»: с краткой приветственной речью директора фестиваля Морица де Хадельна и представлением большого жюри оно заняло не более получаса. Не растягивались искусственно и пресс-конференции, проходившие сразу же после окончания просмотра: есть интерес к картине, содержателен разговор,— он может затянуться, несмотря на поздний час, не возникнет живой беседы — стулья быстро опустеют.

Здесь нет излишней суеты, демонстративного парада «звезд», экзальтированной толпы у входа. Сюда приходят не любопытствовать — смотреть фильмы. И смотрят, надо сказать, с реакцией весьма точной, чутко разделяя, где с экрана говорят талантливо и всерьез, а где предлагают некие суррогаты, будь то унылое бытописательство или, напротив, чисто декоративное зрелище.

Так, справедливо был отвергнут зрительным залом один из конкурсных фильмов США — «Уолкер» Алекса Кокса. И отнюдь не за намерения режиссера, которые, убеждена, нашли бы поддержку, получи они истинно художественную, глубоко продуманную, а не легковесную реализацию. Ведь Кокс стремился, опираясь на исторические факты и рассказывая об авантюрной эпопее американца Уильяма Уолкера, который в 1855 году с вооруженным отрядом вторгся в Никарагуа, обагрил страну народной кровью и объявил себя ее президентом, провести некую параллель между действиями интервента прошлого века и сегодняшней политикой США в отношении этого региона. К сожалению, попытка извлечь современный смысл из исторического материала была предпринята мало подходящими для этого средствами. Увлекая постановочными эффектами, режиссер то уходит в сторону некой фантасмагории, и реальные исторические лица начинают приобретать едва ли не патологические черты, то прибегает к стандартам вестерна, то предлагает костюмированный мелодраматический спектакль. Как писала одна из газет: «Кокс сделал странную смесь из ковбойского фильма и мыльной оперы». В этом коктейле растворилась предполагаемая авторская ирония, а нарочитые предметные отсылки к нашим дням в виде бутылок «кока-колы», пачек «Мальборо» и вертолета американской армии лишь усилили ощущение кича.

Не получила признания публики картина «Империя солнца» известного американского режиссера Стивена Спилберга. Показанная как внеконкурсная на закрытии фестиваля, она утомила зрителей (фильм идет более двух с половиной часов), и окончание просмотра они отме-

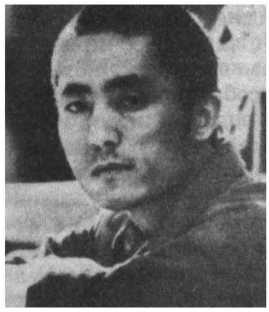
тили общим неодобрительным гулом. Дело тут, конечно, не в метраже. Один из лидеров мирового кинопроката Стивен Спилберг — мастер высокого класса, может быть, как никто другой, он владеет постановочным искусством и не только неистощим в фантазии, но и одарен умением на основе достаточно нехитрой фабулы создавать притягательную атмосферу действия. Часто решающую роль здесь играет особая сказочно-фантастическая аура. В «Империи солнца» Спилберг возвращается на твердую почву реальности и сталкивает нас не с «инопланетянином», а с ужасами второй мировой войны. Одиннадцатилетний английский мальчик, потерявший в Шанхае родителей во время лихорадочного бегства от наступающей на город японской армии и оказавшийся в итоге интернированным в специальный лагерь для беженцев, становится не просто свидетелем драматических событий — деформированная действительность деформирует сознание героя. Война переворачивает только начавшуюся жизнь, лишает ее естественной гармонии, подвергает юную душу насилию. Замысел, заставивший вспомнить «Иваново детство» Андрея Тарковского. Воплощение, отбрасывающее на совсем иной — эстетический, эмоциональный — полюс. Фильм впечатляюще воспроизводит на экране обрушившуюся катастрофу, демонстрирует страшную, жестокую силу военной машины, неумолимо наступающей на человека. Смотришь — отдаешь дань высочайшему режиссерскому мастерству, технической безупречности съемок, отличной операторской работе, что позволили с такой выразительностью показать это паническое бегство масс, эту волну страха, отчаяния. Но воспринимаешь происходящее на экране прежде всего как экспрессивное зрелище, где главное все-таки самодовлеющий эффект. Настоящего внутреннего сращения постановщика с материалом, такого, который был бы освящен непосредственным духовным переживанием художника, не чувствуешь. Недостает как раз того, что в такой картине должно было стать определяющим — пронзительности авторского взгляда, открывающего не общую — *свою* правду. Может быть, это и повлекло за собой разочарование западноберлинской публики?

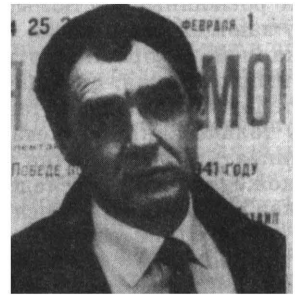
Раз уж так получилось, что разговор о фильмах фестиваля начался с американских картин, скажу, что именно они численно превалировали в программе конкурсного и внеконкурсного показа. Американцы вписали в нее «звездные» режиссерские имена: Стивен Спилберг, Норман Джуисон, Вуди Аллен, Мартин Ритт. Участники конкурса — фильмы «Лунное притяжение» и «Телевизионные новости» — получили к этому времени номинацию на «Оскара». Но престижные имена и названия, если говорить честно, не внесли в художественный фонд фестиваля тот вклад, на который можно было рассчитывать, опираясь на их авторитеты.

(В скобках замечу с горечью, что и такое «звездное» имя, как Анджей Вайда, оставило чувство сильного разочарования. Фильм польского режиссера «Бесы» представлял в конкурсе кинопродукцию Франции и шел как «мировая премьера». Однако если театральные постановки Вайды по роману Достоевского получили высокое признание, то экранную его версию никак нельзя признать успешной. Поражение художника в киноинтерпретации этого сложного произведения русской классики требует специального анализа, отмечу только, что критика писала об упрощенной и крайне обедненной трактовке романа, о его вульгаризации, называя главной причиной неудачи фильма «вымученный и неувлекательный» сценарий, «доверенный Вайдой «мастеру на все сценарные руки» Жан-Клоду Карьеру».)

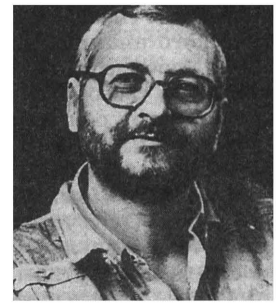
Конечно, «Лунное притяжение» Джуисона — лента, сделанная с большим профессиональным мастерством. Материал, который, думается, равно мог быть использован и для комического истолкования, и для решения в драматическом ключе — быт итальянской семьи, живущей в Нью-Йорке, неудержимое стремление единственной дочери, рано овдовевшей тридцатисемилетней Лоретты (ее ярко, темпераментно сыграла американская поп-звезда Шер) обрести надежный семейный очаг,— нашел живую комедийную форму. Юмор непринужденно извлекается из характеров и ситуаций, действие движется легко и свободно, ирония сочетается с лирико-романтической интонацией. Великолепный актерский ансамбль, в котором кроме Шер особо хочется отметить Олимпию Дукакис в роли матери Лоретты и поразительную органику Федора Шаляпина (сына великого русского певца) в роли эксцентричного дедушки, неизменно появляющегося в шумном сопровождении своих пяти собак. Умелая режиссура точно расставляет акценты, безошибочно рассчитывает ответную реак-

«Красное поле»,
режиссер
Чжан Имоу (КНР)





«Комиссар»,
режиссер
Александр Аскольдов
(СССР)



«Мать Крулей»,
режиссер
Януш Заорский (Польша)

цию зрительного зала. Но при этих завидных характеристиках, фильм все же остается в рамках традиционной американской комедии. Не претендует на новизну, на активный поиск в этом трудном легком жанре. Словом, не выходит за пределы непритязательной истории, положенной в его основу.

●

«Проблемная недостаточность» — я бы так обозначила характерную и для некоторых других фильмов западных стран — не по видимости, по сути — вялость, аморфность содержательных мотивов. Как это ни парадоксально, но иной раз эта вялость заявляла о себе в картинах, сам материал которых изначально требовал художественного обострения. Режиссеру испанского фильма «Харрапеллехос» Антонио Хименес-Рико кажется, что его картина напоминает «прекрасно упакованную отравленную конфету»: персонажи носят роскошные костюмы, великолепна окружающая обстановка, однако за этой шикарной декорацией открывается весьма неприглядная, страшноватая суть действительности. Вроде бы так, если иметь в виду только канву сюжета. И не так, если оценивать фильм с точки зрения глубины художественного исследования жизни. Рассказ о событиях, относящихся к прошлому веку, о диктаторе местного масштаба, попирающем элементарные нравственные устои, несмотря на драматическую окраску, не впечатляет. Бесстрастно нанизываются на сюжетный стержень факт за фактом и остаются без углубленного осмысления, к их образному обобщению авторы не ведут, не вписывают отдельные события в острый социальный контекст эпохи. Снимаем «обертку», а обещанного режиссером «яда» — нет. Проблема диктатора, диктатуры, ее истоков, ее последствий, казалось бы, столь существенная для такой страны, как Испания, предметом серьезных размышлений, эстетического анализа не стала.

Не использовала открывавшиеся возможности своеобразного социально-психологического рентгена канадская лента «Уроки жизни» — попытка высказаться на тему женской независимости и духовной свободы. Помнится, у канадцев были здесь более удачные опыты, чем работа режиссера Уильяма Макгилливрея, где в каком-то безучастном описательстве тонут отдельные живые штрихи, не находят красноречивого отражения реальные противоречия жизни.

Впрочем, оказывается, от них легко можно абстрагироваться, погрузиться в лоно совсем иных забот и ощущений, как это делает героиня французского фильма «Мастер кунфу». Любовь сорокалетней женщины и пятнадцатилетнего мальчика... Можно было бы еще понять авторов, если бы они попытались представить на экране эту историю с заведомой иронией, с тем самокритичным взглядом, который нередко придавал особое обаяние французским лентам. Но ведь режиссер Аньес Варда и актриса Джейн Биркин подают ее вполне всерьез, стараясь вызвать сопереживание, рассчитывая на сочувственное приятие всех сторон отношений героев, в том числе и сексуальных. Под случай явной аномалии подводится фундамент «проблемы»: всему, что в фильме происходит, надо, говорят нам, искать корни в женском одиночестве, в душевном вакууме и неустройстве.

Как не почувствовала несоответствие такой смысловой нагрузки экранному действию умный, тонкий режиссер Аньес Варда? Не так давно в «Панораме современного авторского кино Франции», показанной в Центральном Доме кинематографистов, мы видели один из предыдущих ее фильмов «Без крыши и вне закона» — о трагической участи молодой бродяжки, скитающейся с рюкзаком за спиной по городам и весям, живущей случайными заработками и случайными связями и погибающей на обочине дороги. Вот там проблемностью дышал едва ли не каждый кадр, сталкивая зрителя с реальными тревогами современной жизни, с беспокойными вопросами, которые она выдвигает. Здесь, в «Мастере кунфу», идет странная, мягко говоря, игра в проблему, лишь уводящая от живого соприкосновения с действительностью.

По контрасту с «Мастером кунфу» вспоминается тоже конкурсная лента — «Ясемин» западногерманского режиссера Харка Бёма, названная по имени героини, девушки из семьи турецких эмигрантов, полюбившей немецкого парня. В картине поднимается актуальная тема сложной ассимиляции турок в ФРГ, показано столкновение старого и нового сознания. В социально насыщенной среде фильма последовательно развивается, отчетливо звучит лирический мотив светлой, чистой любви, готовой преодолеть серьезные заслоны. Правда, заслоны перед влюбленной парой воздвигаются только с одной, турецкой стороны. Как относятся к ситуации немецкие родители — неизвестно.

Фильм обходит этот вопрос. И тем самым, конечно же, сужает проблемное поле.

●

«Впервые представители Советского Союза присутствуют на Западноберлинском фестивале в таком большом составе»,— сказал, принимая советских кинематографистов, его директор Мориц де Хадельн. Впервые, пожалуй, наше кино в таких масштабах и столь внушительно участвовало в фестивальных программах Западного Берлина. В конкурсе — «Комиссар» А. Аскольдова, вне конкурса — «История Аси Клячиной...» А. Михалкова-Кончаловского, «Арабески на тему Пиросмани» С. Параджанова, картина М. Бабак «...Больше света!». В «Панораме» — обширная ретроспектива документального кино советской Прибалтики, короткометражная лента И. Дыховичного «Илья Исаакович и Маргарита Прокофьевна», документальный «Риск» Д. Барщевского. В программе форума молодого кино — альманах «Начало неведомого века» с фильмами «Родина электричества» Л. Шепитько и «Ангел» А. Смирнова, «Непрофессионалы» С. Бодрова, документальные ленты А. Сокурова. На смотре детского кино показывалась сказка Б. Рыцарева «На златом крыльце сидели...» А сразу после закрытия фестиваля в Академии искусств состоялась недельная ретроспектива документальных фильмов Г. Франка.

«Комиссар», показанный в третий день смотра, на обоих сеансах шел при переполненном зале, его смотрели с напряженным вниманием, и реакция зрителей, установивших живой контакт с экраном, уже свидетельствовала о серьезном успехе, который подтвердили бурные аплодисменты после финального кадра. А потом набитый людьми зал пресс-конференции, вопросы, вопросы, вопросы... Касающиеся содержания, материала картины и ее трудной судьбы, продиктованные подлинным интересом к теме, к философии произведения и, разумеется, к той новой ситуации в нашей стране, которая позволила фильму, пролежавшему двадцать лет на полке, пересечь государственную границу и выйти на международную арену. Соответствующими были и статьи — они выделяли эту работу, подчеркивали ее значение, новый подход автора к теме революции, гражданской войны, «оригинальную поэтическую манеру», «своеобразную гармонию» картины Александра Аскольдова, мастерство и глубину актерского исполнения. «Комиссар» (или «Комиссарша», как здесь называли фильм) сразу стал кандидатом на приз.

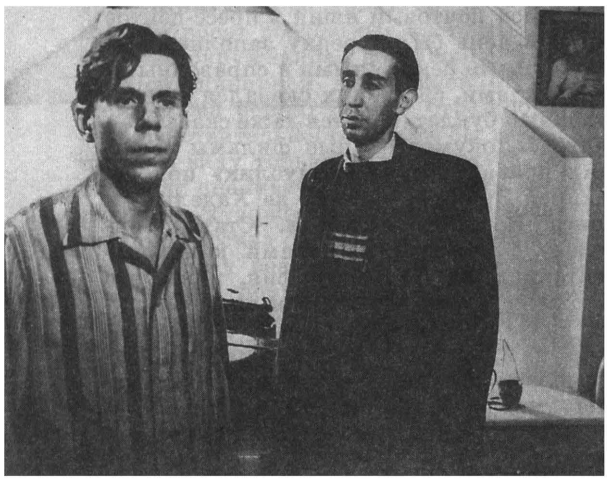
Обратили на себя внимание прессы, критиков из разных стран и многие другие фильмы советской программы. Ими интересовались, о них, об их создателях хотели узнать больше, подробнее, но... Тут, к сожалению, придется повторить то, о чем не раз писали журналисты и критики, неизменно отмечавшие в своих фестивальных корреспонденциях отсутствие рекламы отечественной кинопродукции. Кроме не очень удачного, на мой взгляд, буклета, выпущенного «Совэкспортфильмом» и предназначенного для кинорынка, в Западном Берлине материалов о советском кино по существу не было. При мне сотруднице «Совэкспортфильма» пришлось отказать человеку, который хотел получить какие-либо тексты о «Комиссаре», не хватило для него и фотокадров из фильма... В то же время мой почтовый ящик в пресс-центре каждый день был доверху заполнен всевозможными рекламными и справочными материалами, среди них оказался и великолепный буклет (хочется даже сказать — книга) «Документальные фильмы советских прибалтийских республик» под редакцией Эрики и Морица де Хадельн и Ханса Йоахима Шлегеля. Статьи, интервью с нашими мастерами кинодокументалистики, фильмография, и все это снабжено отличными фотоиллюстрациями. Разве подобное издание — не прямой укор нам, не умеющим по-настоящему проявлять инициативу и необходимую оперативность? Тем более в момент, когда вновь разгорелся интерес к советскому искусству.

Правда, надо помнить, что на фестивале интерес сосредоточился главным образом на фильмах «полочных», снятых ранее, но только ныне получивших права гражданства. Западная аудитория оценила их по достоинству. Но тем более велико ожидание картин, созданных сегодня, продиктованных духом, характером *нового* времени.

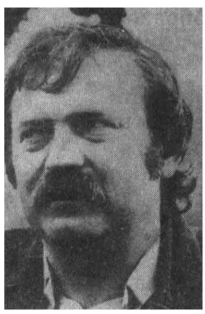
●

Вернусь, однако, в фестивальный зал, где вслед за «Комиссаром» были показаны фильмы социалистических стран — Китая, ГДР, Польши, Югославии. Вместе с «Комиссаром» они сложились в программу, предложившую зрителям некий новый социальный опыт и новое художественное мышление, остроту взгляда и такое

«Лунное притяжение», режиссер Норман Джуисон (США)



«Клич свободы», режиссер Ричард Аттенборо (Великобритания)



«Раздели бремя ближнего», режиссер Лотар Варнеке (ГДР)

«Ясемин», режиссер Х. Бём (ФРГ)

утверждение идеи, которое социальную эмоцию делает по-настоящему личной. И разумеется, притягательным магнитом было обращение художников к темам, которые ранее почитались запретными, к «белым пятнам» в истории, к мотивам, до этого не получавшим реализации на национальном экране.

Наш «Комиссар» в этом смысле оказался первой ласточкой фестиваля. Другая неожиданность — фильм из Китая. «Красное поле» молодого режиссера Чжана Имоу — полная противоположность тому китайскому кино, которому была свойственна лакировочная эстетика, примитивное изображение человека, человеческих отношений. Примечательный режиссерский дебют! Если судить по фильмам, показанным на последних московских международных фестивалях, то стремление китайских кинематографистов отказаться от ранее преобладавших тенденций было еще несколько робким и замыкалось в круге чисто бытовых, житейских зарисовок. Фильм «Красное поле» решительно порывает с неплодотворным прошлым. Его балладный строй, его тяготение к повествованию эпическому не отрывают действие от реальной почвы, не сковывают проявления человеческих чувств. Вместе с тем в рассказываемой полулегенде открывается не только ее конкретное содержание. Конец 20-х — начало 30-х годов на северо-востоке Китая — свыше полувека вбирает дистанция, отделяющая время действия от наших дней, и комментарий Рассказчика, родившегося уже после изображаемых событий и наделенного бóльшим историческим опытом, чем их герои, его взгляд из сегодня раскрывают некий обобщенный смысл показанных судеб. Поддержано это и цветовым решением фильма. Уже в титрах, самом названии картины заявлен превалирующий в ней красный цвет. Он будет переливаться в пурпурных шелках одежды героини, ослеплять яркостью паланкина, в котором ее, прекрасную восемнадцатилетнюю девушку, проданную в жены старому, больному виноделу, носильщики несут к жениху. Красное игрится в чанах с вином, сверкает в раскаленном солнечном шаре, встающем над красным сорговым полем, застывает в потоках крови, пролитой народом в борьбе с японскими захватчиками. Цвет невесты, цвет праздника, радости и надежды станет в фильме символом революции, возрождения Китая.

Острое противостояние естественного хода вещей — косности, созидательных сил жизни — разрушительной агрессии дано в картине такими выразительными средствами, какие подчеркивают визуальную природу киноискусства. В недавнем прошлом оператор (его операторская работа отмечалась международными и национальными премиями), Чжан Имоу опирается прежде всего на мощь кинематографического образа, и найденные им яркие экранные решения говорят об органической слитности мысли и найденных для нее пластических форм. Как правило, у нового, неординарного — трудный путь. Сделанный с удивительной художнической свободой фильм «Красное поле» нелегко пробивал себе дорогу.

Несколько лет ждала выхода на экран картина польского режиссера Януша Заорского «Мать Крулей», честно осветившая те страницы истории, что еще недавно не принято было оценивать с позиций исторической правды. Два десятилетия нынешнего века охватывает фильм: действие начинается в 30-е годы, а заканчивается в 1956-м. На уровне сюжета оно концентрируется на судьбе простой польской женщины Люции Круль и ее семьи, общее художественное пространство произведения значительно шире — оно вбирает в себя критические пики истории и те крутые ее повороты, которые вели к чудовищным искажениям социализма, пагубно деформировали сознание людей, трагически сказались на судьбах всего народа. Прочно связывая частную жизнь с политическими и экономическими катаклизмами эпохи, погружая биографии героев в депрессию 30-х, фашистскую оккупацию Польши, наконец, в драматические послевоенные годы, когда сталинизм отозвался необоснованными репрессиями и беззаконием, картина Заорского показывает всю тяжесть исторического груза, взваленного на человеческие плечи. И если достало сил пережить экономический спад 30-х годов, выдержать бремя военных лет, гнет фашизма, то как пройти сквозь огонь по *своим,* как выстоять — физически и духовно — в этой обстановке постоянного страха и отчаяния, ложных наветов, неприкрытого шантажа.

Прекрасная актриса Магда Тереза Вуйцик не дает воли открытым эмоциям — внутренне проживает роль, и такой способ существования в образе производит сильный эффект, позволяет убедить в огромном человеческом достоинстве ее героини. Богуслав Линда, Збигнев Запасевич выразительно представляют трагические фигуры польских коммунистов.

Оба — жертвы времени преступного террора, только один за чужой подлый донос расплачивается жизнью, другой, легко отказавшийся от попытки спасти невиновного, отступивший перед угрозой своему высокому положению, будет нести этот крест, эту давящую ношу запятнанной совести.

Верный духу критического реализма лучших произведений польского кино, Я. Заорский с огромной болью говорит о драматическом прошлом. Не только ради восстановления исторической истины. Ради того, чтобы не повторились свинцовые времена.

Пожалуй, наиболее точный перевод названия фильма кинематографистов Германской Демократической Республики звучит как «Раздели бремя ближнего». «Фильмом сегодняшнего дня» называли в прессе эту работу режиссера Лотара Варнеке, имея в виду весьма актуальную идею движения друг к другу, совместного существования, в основе которого — взаимопонимание. Коммунистическая газета «Вархайт» подчеркивала, что в картине ощутим «нерв нашего времени», отмечала ее правду и остроту.

Между тем действие отсылает нас в 50-е годы, в туберкулезный санаторий, где в одной комнате поселяются два очень разных по роду занятий и по образу мыслей молодых человека: один — сотрудник народной милиции, приверженец марксизма, другой — священник. Фильм строится как их своеобразная дуэль, по мере развития событий переходящая в дуэт — берет верх чувство терпимости, стремление понять друг друга, найти общий язык. А поначалу размежевание подчеркивается весьма наглядно: у одного над кроватью висит портрет Сталина, у другого в изголовье — изображение Христа.

Возможно, картина Варнеке показалась бы несколько статичной, перегруженной дебатами героев, если бы режиссер не сумел внести в нее юмористический акцент. Диалог поэтому избежал опасности скучного морализаторства, а, скажем, сцена, где молодые люди во время утреннего бритья сталкиваются в певческом состязании, стараясь перекричать друг друга — один поет «Интернационал», другой перебивает его словами псалма «Ein feste Burg ist unser Cott» («Крепким оплотом служит нам бог»), вызвала дружный ответный смех и аплодисменты. Актеры Йорг Посе и Манфред Мёк убедительно отстаивают систему ценностей каждого из своих героев и с не меньшим внутренним азартом показывают их постепенное встречное движение.

«Перестройка в Берлине» — так озаглавил свои заметки о фестивале автор газеты «Моргенпост». «Это было выдающееся политическое начало недели Берлинского кинофестиваля»,— писал он и подкреплял свое утверждение примерами, в числе которых кроме нашего «Комиссара» и фильма ГДР «Раздели бремя ближнего» называлась аргентинская картина «Долг», затрагивающая известные события вокруг Фолклендских островов, но созданная как совместная продукция Аргентины и Великобритании.

«Долг» — обнадеживающий дебют молодого Мигеля Перейры. Чувствуется в этой ленте, с ее неторопливым ритмом, ровной интонацией, сдержанной манерой, искренность высказывания, его внутренняя необходимость. Картину можно назвать лирической драмой, она вводит во внутренний мир юного героя, мальчика из глухого горного села, заставляет проникнуться его настроением, побуждает к сопереживанию. Но в то же время есть основания говорить о «Долге» как о фильме политическом, поскольку политические события являются не просто фоном действия — определяют содержание ленты. Они трагически вмешиваются в судьбу героя: произвол военной хунты оставит мальчика сиротой, а сам он, призванный на флот, погибнет во время фолклендского конфликта — военный корабль потопит английская подводная лодка. В этом печальном исходе отзовутся скорбь, страдания, боль аргентинского народа.

Но с подлинной мощью на западноберлинском экране политический кинематограф заявил о себе в фильме английского режиссера Ричарда Аттенборо «Клич свободы» (он показывался вне конкурса). Картину автора знаменитого «Ганди» ждали с большим интересом, и эти ожидания она по-настоящему оправдала — убедительно свидетельствовала о том царившая в зрительном зале атмосфера человеческой солидарности. В свое время «Ганди» ошеломил своей грандиозностью, в фильме поражало все, начиная от стереозвука и кончая невиданным размахом массовых сцен, я уже не говорю об удивительной работе Бена Кингсли. Новое произведение Аттенборо во многом сохранило эти качества. Оно демонстрирует силу кинематографа, в котором его трепетная художественная материя и техническое совершенство образуют целостное един-

ство. Силу кинематографа, где уже сам эффект достоверности, накал социального пафоса таковы, что кажутся самодостаточными и не требуют никаких дополнительных компенсаций по части занимательности.

И на этот раз режиссер обращается к реальным биографиям, к реальным политическим событиям двадцатого века. За его героями самоотверженный жизненный подвиг, и фильм, не делая из них суперменов и не водружая их на бронзовый пьедестал, просто показывает, что это такое — убежденная личность, верная идее, не поступающаяся своими высокими нравственными принципами, и какой огромной ценой оплачивается эта духовная свобода, порой — ценой самой жизни.

Жизнь и гибель негритянского лидера Стива Бико, возглавившего в ЮАР движение за рост национального самосознания, за народные права и замученного в полицейских застенках, преследование властями его белого друга и единомышленника, редактора либеральной газеты Дональда Вудса, посвятившего себя после смерти Бико созданию о нем книги,— эти центробежные силы сюжета выплескивают на экран раскаленную лаву гнева, протеста, отчаянной боли. Непримирима к расизму позиция авторов, и с особой художественной энергией проявляется она в поразительных массовых сценах, когда на арену действия выходит сам негритянский народ, чтобы бросить пламенный клич свободы, сплотить в борьбе за нее людей, страдающих от апартеида на израненной, кровоточащей земле ЮАР.

●

«Только сила отклика, глубина чувства наполняют жизнью образ»,— писал Григорий Козинцев.

Системой этих координат измеряется воздействие искусства.

Фильмы, горячо отстаивающие человечность, человеческое достоинство, такое устройство мира, которое бы избавило человека от насилия, оградило от жестокой несправедливости, воспитывало сострадание, вело к добру и согласию — разве не они определяли погоду западноберлинского фестиваля?

Вот его результаты.

Первый приз — «Золотой медведь» — получил китайский фильм «Красное поле», режиссер Чжан Имоу.

Специальный приз жюри — «Серебряный медведь» — вторая по значимости премия фестиваля, присужден советскому фильму «Комиссар», режиссер Александр Аскольдов. Фильм отмечен также призом ФИПРЕССИ (Международной федерации кинокритики), призом жюри международной католической организации и призом имени Отто Дибелиуса международного евангелического жюри.

Приз «Серебряный медведь» завоевал аргентинский фильм «Долг», режиссер Мигель Перейра.

Приз «Серебряный медведь» вручен польскому фильму «Мать Крулей», режиссер Януш Заорский.

Приз «Серебряный медведь» — за лучшую режиссуру — получил американский режиссер Норман Джуисон — фильм «Лунное притяжение».

Лучшей исполнительницей женской роли признана американская актриса Холли Хантер — фильм «Телевизионные новости».

Приз на лучшее исполнение мужской роли поделили актеры из ГДР Йорг Посе и Манфред Мёк — фильм «Раздели бремя ближнего».

Не всегда, как мы знаем, решение фестивального жюри совпадает с настроем публики, с оценками критиков. На 38-м Западноберлинском киносмотре оно выразило то общественное мнение, что вызревало в недрах фестиваля: почетный список лауреатов не оказался неожиданным, он справедливо подвел итоги первого в нынешнем году крупного творческого состязания сил мирового кино.

Западный Берлин — Москва

На фестивальных орбитах

Т. Ветрова

Под знаком воспоминаний

Гавана-87

Кинофестиваль в Гаване отсчитывает свою историю с декабря 1979 года. Идея раз в год устраивать смотр произведений нового латиноамериканского кино наперекор некоторым пессимистическим прогнозам выдержала испытание временем. Нет недостатка в фильмах, присылаемых на фестиваль (пришлось даже продлить срок его работы до двух недель), растет интерес к нему зарубежных деятелей кино, «звезды» мировой величины охотно принимают приглашения участвовать в этом уникальном кинофоруме, а кубинские зрители с нетерпением ждут начала декабря, чтобы штурмовать столичные кинотеатры, отведенные для фестивальных просмотров. Год от года все больше расширяется спектр всевозможных «киномероприятий» и конкурсов, фестиваль делается все насыщенней, но одновременно и разбросанней, охватить все его программы сейчас уже просто не под силу.

Ретроспектива, посвященная женщинам-режиссерам, первопроходцам кино Латинской Америки, шла в параллель с масштабной ретроспективой канадских фильмов 80-х годов, работали семинары по проблемам кубинского кинематографа и роли телевидения и видео в Латинской Америке.

Одним из самых торжественных моментов фестиваля стал вечер присуждения почетных дипломов имени Че

«Ночь карандашей», режиссер Эктор Оливера (Аргентина)

«Ана, страсть двух миров», режиссер Сантьяго Сан Мигель (Венесуэла — Испания)

Гевары документалистам, известным своей интернационалистской деятельностью,— Сантьяго Альваресу и Йорису Ивенсу. А основное событие — празднование 20-й годовщины Первого фестиваля латиноамериканского кино и Первой встречи кинематографистов Латинской Америки в 1967 году в чилийском городе Винья дель Мар.

Именинников на этой встрече было двое. Первый — чилийский режиссер Альдо Франсиа, автор демонстрировавшегося у нас в стране фильма «Вальпараисо, моя любовь»; в 1967 году он руководил киноклубом в Винья дель Мар, и в основном благодаря его усилиям и состоялся тот первый, исторический уже фестиваль. Второй — Альфредо Гевара, один из основателей и подвижников нового кубинского кино, очень много сделавший для объединения движения нового кино в Латинской Америке. Под гром аплодисментов министр культуры Кубы Армандо Харт и президент Фонда нового латиноамериканского кино писатель Габриэль Гарсиа Маркес вручил Франсии и Геваре почетные дипломы.

В Винья дель Мар вырабатывалась единая платформа действий, рассматривались возможности альтернативного проката, намечались пути преодоления разобщенности, там был задуман латиноамериканский центр нового кино, предшественник Комитета кинематографистов Латинской Америки. Комитет создали позже, в 1974 году в Каракасе, в то время как в Чили уже царила профашистская диктатура. Участников первой встречи более всего волновали политическая действенность их кинематографа и создание нового самобытного киноязыка... «80-е годы, когда близится наступление нового века, требуют от нас критической трезвости, сторогости и умения овладеть иной реальностью, более сложной и многообразной, чем раньше»,— так подытожил свое выступление чилийский режиссер Мигель Литтин, перекидывая мостик из прошлого в день нынешний.

Продолжением этого торжественного собрания и ретроспективы старых фильмов стал международный семинар.

В огромном зале Дворца конгрессов Кубы в течение пяти дней — четырех вначале запланированных не хватило! — выступали кинорежиссеры и критики, с ними то и дело вступали в диалог студенты Международной школы кино и телевидения в Сан Антонио де лос Баньос (города, расположенного неподалеку от Гаваны). Право сделать доклады было предоставлено «старой гвардии» — Октавио Хетино, одному из авторов всемирно известной политической кинофрески «Час огней»; Фернандо Бирри, стоявшему у истоков нового кино в Аргентине; Карлосу Ребольедо, пионеру социально-критического документального кино в Венесуэле; Мигелю Литтину и другим. Хозяева дали слово и гостям, зарубежным кинокритикам из Европы и США.

Болевые точки, эпицентры споров определились сразу же. Одна из них — взаимоотношения нового латиноамериканского кино со зрителем, так как в настоящее время транснациональные компании диктуют свои правила, не пуская латиноамериканские фильмы на экраны даже в самой Латинской Америке.

Некоторые выступавшие предлагали более внимательно и вдумчиво оценить возможности видео для распространения нового латиноамериканского кино, а Карлос Ребольедо внес предложение установить одну или две телестанции, работающие через спутник на территории Латинской Америки. Часто раздавались призывы продолжать и расширять политику копродукции (в том числе с социалистическими странами), направленную на расширение границ внутренних кинорынков.

Но все же при всей ее очевидной важности проблему проката нельзя считать главной в поисках выхода из кризисного состояния. Не замутненными ностальгией глазами взглянул на судьбу нового латиноамериканского кино мексиканский кинематографист Поль Ледук, верный себе в поисках новаторских путей в искусстве (его этапные для мексиканского кино фильмы «Рид. Восставшая Мексика» и «Фрида, живая природа», увы, не известны советским зрителям). По его мнению, «сейчас не время утопий и самообмана», и потому отсутствие контакта со зрителем надо объяснить не только трудностями проката, но и непосредственно тем, что предлагается публике. «Наше кино утратило смелость,— заявил Поль Ледук.— Оно предало забвению поиск, оригинальность, чувство риска и мятежный дух, ограничив себя стремлением к «хорошо сделанному» фильму... наш кинематограф, надев галстук, потерял и мощь, и свежесть».

Более просто, категорично и в то же время запальчиво высказывались молодые: «Я думаю, что наша дискуссия ведется на более высоком уровне, чем снимаются наши фильмы, и если мы не улучшим качество, то вовсе потеряем кинорынки» (боливийская студентка международной киношколы). «Я хочу делать кино для тех, кто живет в Маракаибо, а не для того, чтобы посылать их в Париж!» (студент из Венесуэлы). «Здесь много говорят о кризисе, умирании, а кино вовсе не умирает, в Чили оно сейчас возрождается!» (студент из Чили). Итак, диспут был проникнут общими тревогами — коммерциализация кино, потеря национальной специфики, борьба за зрителя, но было в нем нечто вселяющее надежду, это прежде всего — крепнущие связи латиноамериканских кинематографистов, их стремление к единству. Второй год действует Фонд нового латиноамериканского кино, президентом которого избран Габриэль Гарсиа Маркес, написавший уже шесть киносценариев. По одному из них — «К Элизе» — скоро будет поставлен фильм кубинским режиссером Томасом Гутьерресом Алеа. Готовится также документальная полнометражная картина о Никарагуа, ее будет снимать интернациональная съемочная группа, состоящая из лучших кинематографистов Латинской Америки.

Но, конечно, главное детище Фонда — международная школа кино и телевидения в Сан Антонио де лос Баньос. Это прекрасный учебный центр, с отлично оборудованными классами и лабораториями, с библиотекой, фото- и видеотекой. У киношколы есть даже собственное небольшое издательство. Из средств Фонда выплачивается зарплата иностранным преподавателям. Открылась международная школа на прошлом Гаванском фестивале — прошел ровно год, и вот ее директор Фернандо Бирри представил журналистам «Ежегодник 1987» с полным отчетом о деятельности школы. В течение года здесь занималось 300 студентов из 26 стран Латинской Америки, Африки и Азии. Структура обучения включает подготовительный шестимесячный курс, основной трехгодичный курс, экспериментальные занятия с теми, у кого есть опыт работы в кино, и «Диалоги» — встречи с крупными мастерами. В минувшем году работало тринадцать экспериментальных мастерских, где занималось более ста студентов, изучавших сценарное мастерство (под руководством Гарсиа Маркеса), работу режиссера с актерами, альтернативные средства кинопроизводства и т. д. В рамках «Диалогов» читали лекции Жан-Клод Каррьер и Мишель Маттелар из Франции, Мринал Сен из Индии, Октавио Хетино из Аргентины, Юрий Лотман из Советского Союза и другие видные ученые, деятели мирового кино. Школе в Сан Антонио придается очень важное значение, поскольку здесь учится молодежь, которая в скором времени будет определяющей силой латиноамериканского кинематографа. Недаром президент Гаванского фестиваля Хулио Гарсиа Эспиноса объявил, что следующий, X кинофорум в кубинской столице целиком будет посвящен творчеству молодых.

Много говорилось в Гаване о кино, о его прошлом, настоящем и будущем,—

«Станция возвращения», режиссер Леонардо Кокинг (Чили)

а что же показали сами фильмы?

У зрителей, разумеется, возникли свои пристрастия, и в фильмы-лидеры выдвинулись «Ночь карандашей», «Сделано в Аргентине», «Сальвадор» американца Оливера Стоуна, получившего приз «Коралл» за лучший фильм латиноамериканской тематики, сделанный нелатиноамериканским режиссером. Но наряду с этими значительными произведениями безоговорочным успехом пользовалась и одна из первых художественных картин Коста-Рики «Эулалия», фривольная комедия с хорошенькой актрисой Нериной Кармоной в главной роли. Трудно было попасть и на бразильский фильм «Источник тоски» (режиссер Маркос Альтерберг), состоящий из трех новелл о женских судьбах — всех трех героинь сыграла популярнейшая актриса Лусилия Сантос, известная мировому зрителю по телесериалу «Рабыня Изаура».

Мое впечатление от основной фестивальной программы художественных картин, пожалуй, подтверждает мнение тех, кто был настроен достаточно пессимистично во время дебатов на семинаре. Уровень фильмов оказался ниже, чем на прошлом фестивале. В очень слабой мексиканской программе наибольшее внимание публики и критики привлекла лента Луиса Алькорисы «Самое важное — это жить»[1], участвовавшая в конкурсе Московского фестиваля и обманувшая надежды, связанные с именем талантливого мексиканского режиссера, написавшего в свое время не один сценарий для великого Луиса Бунюэля.

Венесуэла на суд публики Гаванского фестиваля представила профессионально снятую комедию «Профундо» Антонио Льеранди, основанный на реальных фактах фильм «Скандал» Карлоса Отейсы о промышленном шпионаже, новую картину мэтра национального кино Романа Чальбода «Черная овца», являющую собой эклектическую смесь жанров черной комедии, полицейского фильма и социальной драмы, и еще несколько лент подобного коммерческого толка. Среди них, пожалуй, наиболее эффектной в формальном отношении выглядит картина совместного венесуэльско-испанского производства «Ана, страсть двух миров» (режиссер баск Сантьяго Сан Мигель). Это несколько фантасмагорическая история о любви венесуэльского помещика к

[1] См. об этом фильме: «Искусство кино», 1987, № 12.

юной испанке, обитательнице публичного дома, которую он по ее требованию вместе со всем заведением перевозит из Мадрида на равнинные просторы Венесуэлы.

В стремлении завоевать публику многие режиссеры ориентируются сейчас на жанр комедии — он был широко представлен в фестивальной программе: от непритязательной и облегченной киноверсии гоголевского «Ревизора» в колумбийском фильме «Посол Индии» до музыкальной комедии «Рожденный в Восточном районе Лос-Анджелеса» режиссера-чиканос Чич Марина, поставившего чрезвычайно острую проблему самобытности культуры чиканос, потомков мексиканцев, переселившихся в Соединенные Штаты. Фильм Марина был удостоен 3-го приза «Коралл» и приза за лучший сценарий.

А вот копродукция Кубы с другими латиноамериканскими странами оставила грустное впечатление картины «Кубагва» (Венесуэла — Куба — Панама) и «Сегодня, как вчера» (Мексика — Куба) не снискали успеха ни у публики, ни у критики.

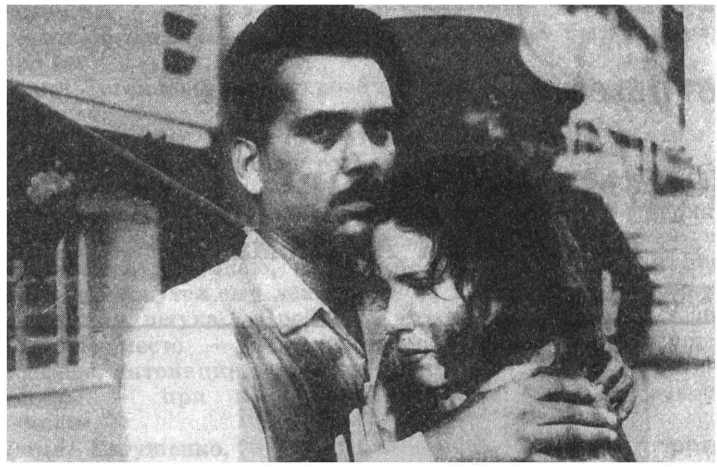
Известно, что сейчас киноаудиторию всех стран составляет в основном молодежь, и латиноамериканские авторы также стремятся в первую очередь найти общий язык с молодыми. Кубинский режиссер Фернандо Перес, дебютант в художественном кино, избирает для своего фильма «Подпольщики» тему довольно распространенную в мировом кинематографе — любовь и революция. На экране воскресают 1956—1958 годы, годы борьбы против тирании Батисты на Кубе. Несмотря на то что почти все сюжетные ходы предсказуемы, картина подкупает обаянием молодости. Ее героям меньше двадцати, они так же умели любить, как любят их сегодняшние сверстники, но они умели и жертвовать жизнью ради общего дела борьбы за справедливость. Актриса Исабель Сантос получила «Коралл» за лучшее исполнение женской роли в «Подпольщиках» (советским зрителям она знакома по картине «Ищу обмен»).

Другие времена, другая молодежь в фильме «Поезд к звездам» маститого бразильского режиссера, классика «синема ново» Карлоса Диегеса. На грандиозной свалке где-то в пригороде Рио-де-Жанейро разыгрывается сцена любви между героем фильма девятнадцатилетним юношей-саксофонистом и его невестой Надиньей, внезапно исчезающей неведомо куда. Поиски девушки и ложатся в основу интриги. Ее ищут двое, циничный полицейский и герой Винисиус, идеалист, свято верящий в безупречность своей возлюбленной. Побеждает полицейский — тайна Надиньи оказывается прозаической: девушка замешана в торговле наркотиками. Но не перипетии сюжета занимают авторов, а окружение героя, мир, где люди обречены на тусклое, безрадостное существование. Еще одна трагическая грань жизни латиноамериканской молодежи раскрывается в картине «Ночь карандашей»[2] аргентинского режиссера Эктора Оливеры.

Аргентинская програма вообще заметно выделялась на смотре — и социальной остротой, и биением творческой мысли, и блестящими актерскими работами. Правомерно, что два первых приза отданы аргентинским лентам — «Фильму о короле» Карлоса Сорина и «Сделано в Аргентине» Хуана Хосе Хусида. Карлос Сорин поведал на экране историю страсти, одержимости и крушения надежд молодого режиссера, задумавшего фильм о французском чудаке-авантюристе Орелье Антуане, провозгласившем себя королем земель Патагонии и Араукарии. Отсутствие средств на съемки, на которое неоднократно сетовали участники семинара, стало содержательным компонентом художественной структуры этого остроумного и одновременно трагического фильма. Изобретательного героя, кажется, не могут остановить никакие препятствия: пусть вместо запланированной грандиозной массовки он снимет только двух индейцев, а когда отступится от него и исполнитель главной роли, он пожертвует и реализмом — так рождается фантасмагорическая сцена с торчащими на шестах манекенами в горящей степи. Карлос Сорин, на себе изведавший все муки «независимого» кинопроизводства, демонстрирует, как проверяются на прочность люди творчества.

Более прямой разговор со зрителем на животрепещущую тему предлагает автор ленты «Сделано в Аргентине», поставленной по очень популярной в стране пьесе, не сходящей со сцены два года. Мотив эмиграции и размышления о сегодняшней Аргентине, о патриотизме в будничном его обличье — стержень сюжета, воплощенного на экране замечательными актерами Луисом Брандони, Мар-

[2] См. об этом фильме: «Искусство кино», 1987, № 12.



«Подпольщики», режиссер Фернандо Перес (Куба)

той Бьянчи, Леонор Мансо и Патрисио Контрерасом (последний получил приз за лучшую мужскую роль).

Впервые в истории Гаванского фестиваля во всех его конкурсах участвовало кино, сделанное в Чили, а не только чилийское кино сопротивления, снятое в эмиграции. В представительной (сорок кинематографистов) делегации Чили, возглавляемой режиссером-документалистом Педро Часкелем, недавно вернувшимся на родину (как и его коллеги Клаудио Сапиаин и Дуглас Хюбнер), были авторы интересных телевизионных лент и видеофильмов, в основном распространяемых в стране нелегально. Чилийцы привезли и два художественных фильма. «Станция возвращения» Леонардо Кокинга знаменовала возрождение национальной кинематографии — после ее фактического уничтожения в 1973 году. Картина держалась на экранах два месяца, она привлекла зрителей первой, довольно робкой в условиях жесткой цензуры, попыткой сказать о тех, кто был сослан (слово «исчезнувший» ни разу не произносится) в безлюдные северные районы Чили. Фильм не претендует на политические разоблачения, он, однако, убедителен в показе каждодневной реальности простых людей, которые остались на свободе, но скованы внутренним страхом и тяжелыми воспоминаниями. Другой художественный фильм «Скрытый образ» не попал пока в чилийский прокат, и его автор молодой режиссер Пабло Перельман не надеется обмануть цензуру. Герой ленты, утративший душевное спокойствие, пытается извлечь истину из расплывчатых сведений о своем погибшем (или исчезнувшем?) брате. Фильм «Скрытый образ», мятущийся, нервный по своему ритму и психологическому рисунку, получил приз ФИПРЕССИ.

Попеременная смена лидеров среди кинематографий латиноамериканского континента свидетельствует не о том, что новое латиноамериканское кино лихорадит, напротив, на мой взгляд, это результат интенсивности, сложности и разнообразия его творческих исканий.

Е. Евтушенко

Конец мушкетеров

По мотивам А. Дюма

Мушкетеры, д'Артаньян, Анна Австрийская — стоит ли тратить на это сегодня драгоценную журнальную площадь? Даже если рядом с именем Александра Дюма оказывается имя Евгения Евтушенко — стоит ли? Конечно, я задавался этим вопросом, приступая к чтению сценария «Конец мушкетеров». А когда чтение подходило к концу и постаревшие, казалось, навсегда простившиеся со своей молодостью мушкетеры один за другим гибли в благородном неравном бою,— я вдруг почувствовал, что комок подступает к горлу и ничего нельзя поделать с этой моей сентиментальной растроганностью.

Всплыло, поднялось давнее — не только из той поры, когда мальчишкой зачитывался «Тремя мушкетерами», но и из иной, более поздней, когда с эстрады Политехнического Евтушенко бросал в зал свои поэтические дерзости, почитавшиеся неслыханными. Поры смелых упований и надежд поистине романтических. Как густо были они присыпаны пеплом последующих десятилетий и как легко их, оказывается, всколыхнуть...

Евтушенко — разный, это общеизвестно, но прежде всего он неисправимый романтик — романтик до наивности, детскости. Он верит, что — да, годы могут истрепать, замотать, приглушить, но если коварство, предательство, подлость попытаются вовсе уж не оставить жизненного пространства для достоинства, дружбы и чести,— поседевшие мушкетеры, сильно траченые окружающей их действительностью, смогут, как прежде, вскочить на своих коней и выхватить

шпаги из ножен. И о чем бы ни писал Евтушенко, хоть бы и про мушкетеров,— это обязательно и про себя тоже. А, может быть, в первую очередь — про себя.

...Я позвонил Евгению Александровичу, сказал — сценарий будем печатать и добавил:

— Только надо бы почистить текст, попадаются абзацы и строки, режущие глаз, да, попросту говоря, безвкусные...

— Не надо ничего трогать,— решительно возразил Евтушенко,— какой есть, такой есть. Хотите — печатайте, не хотите — верните.

— Но если хотя бы немного, чуть-чуть...

Словом, я вполне допускаю, что какие-то строки могут и покоробить читателя, покажутся ему лежащими за границей меры и вкуса. Только вот странная штука... Пробуешь это убрать, вернуть мере и вкусу надлежащее место — и одновременно уходит нечто существенное в атмосфере, интонации вещи. Евтушенко очень целен как поэтическая личность — при всей своей общепризнанной разности, непредсказуемости.

Итак, Дюма, Евтушенко, д'Артаньян — потесненный, оттертый, оттиснутый беспощадной реальностью, пусть даже ушибленный и обработанный ею, но не обезличенный и не поставленный в общий ряд.

«Мушкетеры подъезжают к реке, сближают коней, обнимают друг друга и смотрят в воду.

Но в ней — отражения только четырех одиноких коней, заседланных, но уже без всадников».

Убит д'Артаньян, погибли его друзья, но не убить достоинства, дружбы и чести.

Наивно?

Ну и пускай.

Константин Щербаков

Коридор королевского дворца

— Башмаки его величества! — раздается голос часового.

По коридору идет процессия лакеев с башмаками на подушечках: с кожаными, лакированными, замшевыми, расшитыми бисером. Часовой смотрит на свою подошву с дыркой, шмыгает носом, но тут же спохватывается, объявляет:

— Костюмы его величества!

Следует процессия лакеев с маскарадными костюмами.

— Маски его величества! — кричит часовой.

Следует процессия с масками, и эхо под дворцовыми сводами повторяет:

— Маски его величества! Маски его величества!

Будуар Анны Австрийской — королевы-матери

Старческие женские пальцы, унизанные драгоценными перстнями, примеряют черную полумаску перед зеркалом при помощи камеристки.

Рядом фрейлина играет на лютне.

— Надо сделать вырезы для глаз побольше,— морщится королева-мать.— К сожалению, единственное, что во мне сохранилось,— это глаза...

— Что вы, ваше величество...— щебечет камеристка и замирает, повернувшись.— Королева Мария-Терезия...

В дверь вбегает королева Мария-Терезия — в пеньюаре, с распухшими от слез глазами. Камеристка и фрейлина почтительно исчезают.

— Я убью ее! — говорит Мария-Терезия, выхватывая из-за корсажа крошечный испанский стилет.

— Дайте мне эту игрушку, mi hija[1], — повелительно говорит королева-мать.— Стоит ли отнимать у короля его маленькое временное удовольствие?

— Временное? — вспыхивают глаза Марии-Терезии.

— У королей не бывает вечных чувств,— усмехается королева-мать, поигрывая стилетом.

— Ваше величество, уже полгода, прежде чем ко мне входят убирать мою кровать, я бью кулаками по подушке справа от меня, чтобы смять ее и создать хотя бы видимость того, что король спит со мной. Мне стыдно... mi guerrida madre[2],— прерывисто говорит Мария-Терезия.

— Дочь моя, вторая подушка королев редко бывает теплой. Я — мать короля. Но вы испанка, и я испанка. Вы — женщина, и я — женщина. Еще женщина. Вам будет трудно простить короля, если...— королева делает паузу.

— Если?

— Если вы сами не будете перед ним виноваты.

— Ваше величество,— вскакивает Мария-Терезия гневно.

— Завтра маскарад,— не обращает внимания на ее гнев королева-мать.— Это один из редких случаев, когда королева может забыть, что она — королева. А ваш стилет я положу вот сюда.

Королева-мать раскрывает инкрустированную шкатулку, кладет туда стилет, вынимает переливающиеся драгоценности.

— Что это? — невольно восхищается Мария-Терезия.

— Бриллиантовые подвески... Когда-то в них недоставало двух, но они уже тридцать лет все вместе... А вот этот перстень возьмите себе, дочь моя.

Мария-Терезия надевает на руку перстень, где в золотой оправе выложены бриллианты в виде двух сердец.

— Одного из этих сердец уже нет,— шепчет королева.— Но второе еще бьется.

Мария-Терезия уходит. Королева достает из шкатулки нож, тронутый ржавчиной, проводит по нему пальцем.

— Подумать только, что этим ножом был убит герцог Бекингемский...— говорит королева самой себе.— Вот и все, что осталось от любящей крови,— ржавчина.

— Господин Кольбер! — говорит вынырнувшая из двери фрейлина.

Королева-мать кивает.

Входит затянутый в черное интендант королевского двора Кольбер.

— Ну, что еще...— недовольно говорит королева-мать, преображаясь.— Вы снова будете ныть, что ваша казна пуста...

— Опустошена, ваше величество. Ослепительный свет короля-солнца настолько силен, что расплавляет даже золотые луидоры. И потом — этот маскарад. Взгляните на счета, ваше величество...

— Потом, потом... У вас все? — говорит королева.

— Нет, не все,— мнется Кольбер.— Этот д'Артаньян...— и разводит руками.— Он неуправляемый...

— Капитан мушкетеров? — вздрагивает королева.— Неуправляемый кем?

— Никем, даже королем. Я сам был свидетелем того, как он говорил королю неслыханные дерзости.

— Какие дерзости?

— Я не осмелюсь повторить, ваше величество.

— Что еще? — досадливо спрашивает королева-мать.

— Он неразборчив в интимных связях.

— То есть не импотент? — усмехается королева-мать.— Что еще?

[1] Дитя мое (*исп.*).
[2] Моя дорогая мать (*исп.*).

— Он пьет.

— Что за мужчина, если от него не пахнет женщинами, лошадью и вином?

— Да, но он пьет в неразумных количествах.

— Что еще?

— Он... он просто стар, ваше величество.

— Слушайте, Кольбер. Если у мужчины хватает сил на дерзости королю, на, как вы выражаетесь, «неразборчивость в интимных связях», на то, чтобы пить вино в неразумных количествах, какой он к черту старик?

— Во всяком случае, он устарел,— говорит Кольбер.— Он выпадает из системы. У него на все есть собственное мнение. Системе нужны люди подобные жидкости, которая принимает форму сосуда, в который нам будет угодно ее налить. А этот человек — неконтролируемый вулкан, который не заткнешь никакой пробкой. Зачем нам нужен вулкан в мушкетерской форме у трона?

— Кольбер, вы слышали когда-нибудь такие имена — Атос, Портос, Арамис?

— Не имел чести... Это похоже на какие-то собачьи клички.

— Кольбер, как вы думаете, напишут когда-нибудь роман о вас?

— Честно говоря, я не задумывался об этом.

— А об этих людях, как вы изволили выразиться, с собачьими кличками еще напишут. И знаете, почему?

— Не имею чести.

— А потому, что книги как раз пишут о тех людях, которых нельзя заткнуть никакой пробкой. Кстати, дайте-ка мне вон ту недопитую бутылку, Кольбер. Налейте мне вина. Я тоже иногда выпиваю сама с собой, но, к сожалению, в отличие от д'Артаньяна не в неразумных количествах.

Королева-мать выпивает, потом знаком подзывает Кольбера:

— А теперь подойдите поближе, мой дорогой, прекрасно управляемый Кольбер. Подойдите ко мне, моя неоценимая часть незыблемой системы. Подойдите ко мне, человек-жидкость. Вас остается только заткнуть, что я сейчас и сделаю.

Королева-мать втыкает пробку в рот Кольберу.

— Вы свободны, Кольбер... Разумеется, лишь в том смысле, как может быть свободен управляемый человек, идеал которого вы представляете...

Кольбер уходит под мрачно-торжествующий хохот королевы-матери.

Коридор королевского дворца

Выйдя за дверь, Кольбер натыкается на подслушивающих фрейлину и камеристку. Они смотрят на пробку в его рту с изумлением, испаряются. Кольбер выплевывает пробку и бормочет, задыхаясь от ненависти:

— О боже, как я их всех ненавижу!

Кто-то кладет на его плечо руку с надетым на нее башмаком.

— А, вот где вы, любезный Кольбер!

Перед ним стоит молодой придворный с двумя разными башмаками в руках. Лицо у Кольбера мгновенно меняется.

— Чем могу служить, господин Сент-Эньян?..

— Извините за мои странные перчатки, которыми я изволил вас коснуться,— улыбается Сент-Эньян и пожимает плечами.— У короля примерка башмаков. Между нами — как на грех, у него прилив поэтического вдохновения. Только король-солнце может одновременно писать стихи и примерять башмаки... Король ждет вас, дорогой Кольбер.

— Но я, кажется, еще не башмак...— мрачно пытается сострить Кольбер.

— Все мы — лишь часть облачения его величества,— разводит руками Сент-Эньян, ведя его по коридору,— и лучше уж быть его башмаком, чем гульфиком, ибо там, я доложу вам, последнее время так беспокойно... так беспокойно...

Покои короля

Король сидит за мраморным столиком и пишет стихи. Лицо короля взволнованно, глаза блуждают, и, набрасывая строки на листе гусиным пером, он то перечеркивает их, то сладостно бормочет. На полу возле короля разбросано огромное количество башмаков. Под столиком ползают камердинеры, надевая на ноги короля башмаки.

— Жмет! — сошвыривает король с ноги один из башмаков.

— Ваше величество,— недоуменно говорит из-под стола камердинер.— Нежнейшая испанская замша с родины вашей матушки.

— Поэтому и жмет,— говорит король.

Король вертит ногой в башмаке, даже не глядя и продолжая писать.

— Этот слишком свободен. Ну, неужели нельзя было выбрать другой час для примерки?

Король замечает выросших рядом Кольбера и Сент-Эньяна, отшвыривает камердинера ногами.

— Кольбер, вы уже здесь? Прекрасно! Я хочу проверить стихи на вас. Если даже вашу душу, засохшую от цифр, они расшевелят, то, значит, они гениальны.

Король встает и, наступая на Кольбера, декламирует стихи. Кольбер невольно пятится перед гусиным пером, которым размахивает король под его носом в такт стихам.

Меня шалун-амур пронзил
отравленной стрелою,
но яд мне душу усладил,
омыв ее грозою.

И пусть гремит жестокий гром,
и над землею тучки,
хочу быть крошечным цветком
в прелестной вашей ручке.

Король, закончив чтение, замирает, выжидательно глядя на Кольбера. Пользуясь паузой, подползший камердинер осторожно поднимает ногу короля и примеряет очередную туфлю.

— Кольбер, почему вы молчите? Вам не понравились мои стихи? — нервно и слегка угрожающе спрашивает король.

— У меня нет слов, ваше величество,— учтиво кланяется Кольбер.

— Вы слышите, Сент-Эньян,— радостно восклицает король.— Даже у Кольбера нет слов! А ваше мнение?

— Как всегда, гениально, ваше величество,— расшаркивается Сент-Эньян.— Но разрешите вам сделать одно замечание.

— Вы же знаете, как я ценю правду,— несколько тревожно говорит король.

— Вы мне позволите, ваше величество,— говорит Сент-Эньян, беря из рук короля стихотворение.— Не кажется ли вам, что в этих строках «хочу быть крошечным цветком в прелестной вашей ручке» есть некоторое самоуничижение. Ну почему же именно крошечным цветком? Простите, ваше величество, но с крошечным цветком вы для меня и для особы, которой эти стихи посвящены, не ассоциируетесь даже в поэтическом образе... Букет — это я понимаю. Большой, напоенный ароматами, букет.

— Не будет ли это нескромно? — морщит лоб король.— А что вы думаете, Кольбер?

— Если сердце этой особы преисполнено любви, ваше величество, то я надеюсь, что даже в крошечном цветке она сумеет увидеть не только букет, но и огромный сад,— поклонился Кольбер, тая в углах губ почти невидимую усмешку.

— Ах, Кольбер...— кладет ему руки на плечи король.— Как жаль, что вы не пишете стихов, а только счета, счета... Кстати, о счетах... Посмотрите, какой убогий выбор башмаков. Нечего выбрать для маскарада. А главный фейерверкер сообщил мне, что вы сократили ему сумму вдвое... Что все это значит?

— Это значит, что покойный кардинал Мазарини оставил все накопленные миллионы не вам, ваше величество, а своим итальянским племянницам...

Король взбешенно запускает башмаком с ноги в потолок и начинает в ярости бить и бить по груде обуви на полу.

— В детстве по милости Мазарини я спал на драных простынях. Я спрашивал у него разрешения, могу ли я взять куриную ножку вместо крылышка! А моя мать... а моя мать... подкладывала ему эти ножки... вместе со своими, пока они еще не распухли от подагры...

Камердинеры в ужасе опускают глаза. Сент-Эньян делает вид, что ничего не слышит. В глазах Кольбера мелькает еле заметное тайное удовлетворение.

Король запинается, видимо, осознав, что он зашел слишком далеко, и пронзительно оглядывает всех присутствующих, как бы желая подтверждения, что они пропустили это мимо ушей.

— Ну-ка, дайте мне примерить вот эти,— говорит король камердинеру, показывая ему на расшитые золотом башмаки. Камердинер повинуется.

— Голландские, ваше величество...

— Кстати, как там насчет голландцев, Кольбер?

— По последним сведениям, распространяются стихотворные памфлеты на вас, ваше величество...— застенчиво сообщает Кольбер.

— Жалкие стихоплеты,— цедит король.— Ничего, французский орел скоро им покажет свой клюв и когти. Распорядитесь, чтоб армия была наготове... А эти башмаки более или менее сносны... Правда, чего-то не хватает...

И вдруг лицо короля озаряется ядовитой улыбкой.

— Кстати, я помню что у моей матушки в ее укромной шкатулке без дела лежат двенадцать бриллиантовых подвесок. Я думаю, что они значительно бы украсили эти башмаки. Можно ли их пришить по шесть штук?

— Все можно, на что есть воля вашего величества,— кланяется камердинер.

— А вы что думаете, Кольбер? — спрашивает король опять ласково.

— Склоняюсь перед неистощимой вашей фантазией, ваше величество.

— Вот вы и передадите мою просьбу моей дорогой матушке,— еще более ласково говорит король.

— Я бы предпочел, чтобы это сделал другой человек, которого ее величество более ценит,— отвечает Кольбер.

— Кто же это?

— Д'Артаньян,— с едва заметной улыбкой говорит Кольбер.

Король приближается к нему и всматривается в его глаза.

— Боюсь, что я недооценивал ваш ум, Кольбер. Но запомните: «разделяй и властвуй» — это слова Цезаря, а не его казначея. Не пытайтесь, разделяя подданных короля, властвовать над королем. Двух королей, как это было при Мазарини, не будет. Государство — это я. Вы меня поняли?

— Понял.

— Идите. Передайте мой приказ д'Артаньяну.

Кольбер уходит.

— Между прочим, ваше величество, говорят, его жена в связи с английским посланником,— шепчет Сент-Эньян.

— Мало ли что говорят. Впрочем, спасибо за ценную информацию, Сент-Эньян. Кстати, что вы думаете насчет такого варианта: «Нет, не устану я любить, и, позабыв про тучки, хочу большим букетом быть в прелестной вашей ручке»?

Двор королевского дворца. Ночь

К воротам галопом подлетает всадник. Часовые преграждают ему дорогу мушкетами. Клочья пены срываются с губ загнанной лошади. Всадник небрит, запылен, но лицо у него счастливое.

— Пароль? — спрашивает часовой.

— За те полгода, которые я пробыл в Англии, чайки не успевали приносить ко мне в клювах все ваши новые пароли. Мой пароль — любовь, друзья. Я — виконт де Бражелон, жених фрейлины ее высочества Луизы де Лавальер.

Прежде чем мушкеты опускаются, конь перепрыгивает через них.

— Бедняга,— говорит один из часовых.— Наверно, он один ничего не знает.

— Да, не хотел бы я, чтобы моим соперником был король,— добавляет второй, почесывая затылок.

Комната Луизы де Лавальер

На кровати сидят, прижавшись друг к другу, Луиза и ее подружка фрейлина Монтале. Луиза читает вслух письмо короля прерывающимся голосом:

«Надеюсь, что эти стихи, возможно, несовершенные, дадут вам понять мое восхищение совершенством вашей красоты. Мой портрет, который я посылаю вам вместе со стихами, есть свидетельство моего желания быть с вами ежеминутно, к сожалению, неосуществимого для несчастного человека, нарисованного на этом холсте».

— Ай-яй-яй... какой несчастненький... — смеется Монтале с нотками зависти и недоброжелательства.

Растерянная Луиза подходит к портрету короля, стоящему у стены, опускается на колени, прикасается к холсту пальцем. На пальце — свежая краска.

— А король-то пачкается,— хохочет Монтале.

— Как ты смеешь шутить над королем!— вспыхивает Луиза.

— А он с тобой не шутит?— зло сужает глаза Монтале.— Все равно он тебя выжмет, как лимон, и бросит. Все мужчины в этом смысле короли. Я лично стою на позиции «взаимолимонии». Они стараются выжать все из меня, а я из них. Так что лови случай, девочка.

Луиза не слушает, зачарованно глядя на портрет.

Раздаются быстрые шаги по лестнице.

— Это он,— шепчет Луиза.— Это он.

Она не оборачивается, прижимая руки к груди со страхом и волнением.

Монтале вскакивает, прячась за штору.

В дверь вбегает Рауль. Он бросается к Луизе, нежно целует ее в затылок.

— Ваше величество,— шепчет Луиза.

Глаза Рауля только сейчас замечают портрет короля, перед которым стоит на коленях Луиза.

Его руки разжимаются, Луиза оборачивается и в ужасе видит, что перед ней Рауль. Луиза бросается к стене, прикрываясь портретом короля.

Король на портрете надменно улыбается, положив руку на эфес шпаги.

— Защищайтесь, ваше величество!— говорит Рауль, выхватывая шпагу.— Вынимайте вашу шпажонку! Так вот почему вы отложили ваше разрешение на мой брак и послали меня в Англию. Защищайтесь! Вылезайте из золотой рамы!— Рауль прокалывает портрет. Шпага проходит сквозь холст, замирает у груди Луизы.

— Опомнитесь, виконт! Вызывать на дуэль даже портрет короля — это преступление...— говорит Монтале.

— Убейте меня!— говорит Луиза.

Рауль, тяжело дыша, выдергивает шпагу.

— Луиза, значит, вы не любите меня? Но вы поклялись еще в детстве, что будете моей женой.

— Я люблю вас, Рауль...

— А короля?

— Я сама не знаю, что со мной происходит. Я так несчастна...— шепчет Луиза.

— Слушайте, виконт. Я бы тоже потеряла голову, если бы король посвящал мне любовные стихи,— говорит Монтале.— Женитесь на Луизе и увезите ее куда-нибудь подальше, а то вас обоих раздавят ножки трона. А король...— Монтале усмехается каким-то своим затаенным мыслям,— король с кем-нибудь утешится...

Рауль вопросительно смотрит на Луизу.

— Я не изменю своей клятве,— шепчет она, не поднимая глаз.

Рауль стремительно выходит.

Монтале достает губную помаду и замазывает дырку на холсте.

— Я надеюсь, что вы оцените мое милосердие к вашим ранам, ваше величество,— шепчет она.

На улице у харчевни

— Маски на все вкусы! При желании прирастают к лицу!— размахивает товаром продавец в румяной, улыбающейся маске. На улице у двери в харчевню «Красивый павлин» лежит мертвецки пьяный солдат. Он обнимает развалившуюся тут же, в луже, свинью, пристроив на голове свой шлем. Носок щегольского башмака с серебряной пряжкой толкает солдата в бок. Солдат с трудом продирает глаза. Перед ним стоит человек в черном плаще с лицом, прикрытым капюшоном.

— Вы с вашей подругой-свиньей уже начали подготовку к маскараду, как я погляжу,— не без язвительности говорит человек в капюшоне солдату.— Капитан мушкетеров д'Артаньян здесь?

Солдат, нечленораздельно мыча, тыкает пальцем в сторону двери, не в силах подняться. Человек в капюшоне перешагивает через него. Из двери вываливаются две пьяные женщины, повисая на нем. Человек в капюшоне стряхивает их, открывает дверь.

В харчевне «Красивый павлин»

Человек в капюшоне оглядывается. Таверна битком набита солдатами, проститутками, нищими. Вращающиеся вертела на огне. Ловко прыгая по столам, обезьяна в красивых штанах разносит кувшины с вином. На борцовских плечах гигантской толстухи сидит лилипут и играет на мандолине. Сопливый пацан подползает к ногам человека в капюшоне и ножиком незаметно срезает серебряную пряжку с одного из башмаков. В углу сидит капитан мушкетеров, окруженный уличным сбродом, совсем непохожий на юного д'Артаньяна, когда-то въехавшего в Париж. Седые волосы его всклокочены, под глазами мешки, на щеке — старый сабельный шрам. Единственное, что, пожалуй, осталось в нем молодым,— это сверкающие глаза, но если приглядеться, то сверкание их не молодое, а лихорадочное. В них — не радость

жизни, а отчаянная взвинченность. Д'Артаньян продолжает свой, очевидно, долгий рассказ:

— И когда мы скакали к Гавру, чтобы попасть в Англию и спасти бриллиантовые подвески той особы, имя которой пребудет навеки в тайне, то с боков наших лошадей хлестала такая пена, что под нее можно было подставлять пивные кружки. И вдруг на дороге выросли тени... «Засада!— закричал я.— Ко мне, Портос!»

— Я здесь,— захихикала толстуха, кладя голову на плечо д'Артаньяну.

— Атос!— выкрикивает д'Артаньян.

— Я здесь!— хрипит беззубым ртом нищий, кладя голову на другое плечо.

— Арамис!

— Я здесь!— пищит лилипут, тренькая на мандолине.

Д'Артаньян стряхивает с себя гроздь морд и, пошатываясь, встает.

— И тогда я обнажил шпагу и двинулся навстречу первой тени.

Д'Артаньян неверными пьяными пальцами выхватывает шпагу и вскакивает на стол. Глаза д'Артаньяна блуждают, как у безумного. Толстуха выхватывает из очага кочергу. Толстуху восторженно поднимают на руки и ставят на стол напротив д'Артаньяна.

— Это ты, Рошфор?!— кричит д'Артаньян, живущий только внутри собственного прошлого, и делает выпад под визг и аплодисменты. Толстуха с неожиданной ловкостью парирует. Лилипут со змеиной улыбкой льет под ботфорты д'Артаньяна оливковое масло. Д'Артаньян видит вокруг себя расплывающееся месиво гогочущих морд и два щегольских башмака, только на одном из которых серебряная пряжка. Д'Артаньян переводит взгляд вверх и видит тонкую, презрительную улыбку на губах стоящего перед ним человека, чье лицо все еще притенено капюшоном. Д'Артаньян, бессильно замычав от унижения и ярости, делает выпад шпагой, но она со скрежетом ударяется о что-то твердое. В руке у д'Артаньяна только эфес и обломок лезвия.

— Хорошая была шпага,— говорит человек, приоткрывая капюшон, чтобы д'Артаньян его узнал.— Сейчас такие времена, что я всегда хожу в гости, надевая стальную сорочку...

— Кольбер,— шепчет д'Артаньян, трезвея.

— Вас ждет король,— говорит Кольбер так тихо, чтобы его никто не услышал.

Но его слышит лилипут.

— Скажи королю, чтобы он поделился со мной паштетом из соловьиных языков, который он, как говорят, ест по утрам, может, я вырасту!— пищит лилипут.

— Скажи королю, чтобы он вставил мне зубы!— хрипит беззубый нищий.

— Скажи королю, что я могу поделиться моей задницей с его тощей селедкой Лавальер!— орет толстуха, вскидывая юбки к общей потехе.

— Скажи королю, чтобы он обложил налогом мой нос, а то ему не хватает денег на наряды!— ненавидяще бормочет сифилитик с провалившимся носом.

— Скажи королю! Скажи королю!— лезут из всех-всех углов перекошенные лица.

Кольбер испуганно пятится.

— Назад!— кричит д'Артаньян, прикрывая Кольбера эфесом с обломком шпаги.— Граждане Парижа! Все ваши просьбы к королю будут переданы. Я выражаю надежду на то, что под горечью ваших просьб застенчиво скрывается любовь к королю и вера в него. У тех, в кого не верят, ничего не просят.

Д'Артаньян приставляет обломок шпаги к груди лилипута.

— Вот ты, например,— разве ты не веришь в своего короля, если про-

сишь у него, чтобы он прибавил тебе роста при помощи солнечных лучей своего величия?

— Верю, верю...— испуганно выдавливает лилипут, чувствуя, что обломок шпаги упирается в его грудь все сильней.

Д'Артаньян приставляет обломок шпаги к пышной груди толстухи, ловко поддевает кончиком шнуровку так, что два огромных белых шара выкатываются наружу.

— А ты, красавица? Разве в этой, самой обширной во всей Франции груди не бьется доброе сердце, так любящее короля, хотя эта любовь и омрачена неразделенностью?

Толстуха неожиданно всхлипывает:

— Нашего бедного короля обманывают...

— Короля обманывают!— раздаются крики со всех сторон.

— Граждане Парижа!— восклицает д'Артаньян.— Если кто-то смеет обманывать короля, то мы с вами не упадем до такой низости... Да здравствует король!

— Да здравствует король!— восторженно кричат завсегдатаи харчевни, кидая в воздух шапки и костыли...

Д'Артаньян выталкивает Кольбера из харчевни.

На улице у харчевни

— Маски на все вкусы! При желании прирастают к лицу!— продолжает зазывать уличный торговец.

Д'Артаньян и Кольбер перешагивают все того же так и не проснувшегося солдата, спящего в обнимку со свиньей.

— Оценили величие народной любви к государству?— мрачно спрашивает д'Артаньян.

— Оценил...— цедит Кольбер.— «Да здравствует!» сейчас можно вытащить из глоток только шпагой.

— Я уже давно делаю это всего-навсего обломком,— говорит д'Артаньян, отшвыривая эфес с обломком лезвия в грязь.— Да я и сам — обломок.

Д'Артаньян пошатывается, икает.

Кольбер усмехается. Уловив его усмешку, д'Артаньян добавляет:

— Но запомните — я тот обломок, который еще может проткнуть.

Д'Артаньян хватается за колесо кареты, ожидающей Кольбера, и сгибается.

— Самоочищение — великая вещь как в религии, так и в пьянстве. Давненько я не исповедовался и не блевал,— говорит д'Артаньян, засовывая два пальца в рот.

Кольбер отворачивается и бросает взгляд на свои башмаки.

— Моя серебряная пряжка. Ее срезали.

— Терпите налог народной любви, как народ терпит ваши налоги,— говорит за его спиной д'Артаньян, корчась от рвоты и по-прежнему держась за колесо.

Кольбер делает знак кучеру чуть-чуть дернуть вперед лошадей, решив сыграть с д'Артаньяном злую шутку. Но он забывает, с кем имеет дело. Вцепившаяся в колесо рука, казалось, обессиленного д'Артаньяна, почувствовав рывок кареты, напрягается. У д'Артаньяна вздуваются жилы на лбу от страшного напряжения, но он не падает и удерживает карету. Д'Артаньян понимает, что за шутку с ним хотел сыграть Кольбер, но не подает виду.

— У вас нервные лошади,— говорит д'Артаньян, вытирая рот рукавом.

— Все сейчас нервные,— пожимает плечами Кольбер.— Восхищаюсь вашей силой, сохраненной несмотря на... ваш...

— Возраст, вы хотите сказать со свойственной вам деликатностью? Что вы, разве можно сравнить меня с Портосом! В Ла Рошели он поднимал противников вот так и швырял их через бруствер!— смеется д'Артаньян.

Д'Артаньян подхватывает Кольбера, как пушинку, и поднимает его в руках над головой.

— Да вы почти невесомы, Кольбер, если бы не ваша стальная сорочка.

Кольбер беспомощно дергается в руках д'Артаньяна. Когда д'Артаньян опускает Кольбера, тот судорожно вцепляется в колесо. Д'Артаньян озорно свистит. Лошади дергаются, и Кольбер падает.

— Я же предупреждал, что у вас нервные лошади,— смеется д'Артаньян, помогая Кольберу подняться. Они садятся в карету.

Колесо кареты переезжает эфес с обломком шпаги.

Покои короля

Король примеряет перед зеркалом маску мавра.

— Нет, не годится. Почему я, и вдруг — мавр?

— Но вы же сами, ваше величество, хотели быть неузнаваемым,— разводит руками Сент-Эньян.

— Неузнаваемым, но не уродом. Вы бы еще предложили мне маску прокаженного...— сердито говорит король.

— Боюсь, ваше величество, вас узнают в любой маске. В каждом вашем движении есть особая... я бы сказал... повелительная грациозность.

— Сент-Эньян, ты же знаешь, что я не люблю лести... А это что?

— Маска солнца,— торжественно говорит Сент-Эньян.

— Ты что, смеешься надо мной? В ней же меня обязательно узнают...

— Узнают, но не посмеют узнать. Да вы примерьте... Это больше, чем маска. Это ваше истинное лицо...

Король надевает маску солнца, примеряет.

— А это не будет слишком прямолинейной метафорой?

— Ваше величество, великие поэты никогда не боятся прямолинейных метафор. Так называемые сложные метафоры — это маски посредственности.

— Граф де ла Фер!— вырастает в дверях слуга.

Король вздрагивает и делает знак Сент-Эньяну выйти. Король делает движение, чтобы снять маску солнца, но затем поворачивается лицом к зеркалу и принимает позу как можно небрежнее, стараясь скрыть свою растерянность.

Входит граф де ла Фер. На его все еще не сутулые плечи падают седые локоны. Глубоко впавшие умные гордые глаза полны суровой решимости.

— Какая нечаянная радость, граф,— говорит король, полуповорачиваясь.— К моей печали, вы так редко используете право, данное мной вам, являться в любое время. Как вы находите эту маску солнца?

— Солнце благодатно, когда своим светом оно поднимает зеленые ростки из-под земли, ваше величество. Но когда оно беспощадно светит во время засухи, то может быть убийственным для тех же самых ростков. Луна холодна, но более безвредна,— отвечает граф де ла Фер.

Король резко сдергивает маску солнца.

— Но я вижу, что вы пришли не для астрономических дискуссий.

— К сожалению, единственное отношение, которое имеет двор вашего величества к астрономии — это астрономические цифры расходов на всякого рода маскарады...— сухо говорит де ла Фер.

— Это тот случай, когда астрономия и гастрономия неразделимы, граф,— напряженно пытается пошутить король.— Итак, изложите ваше дело, граф...

— Я здесь, чтобы еще раз просить ваше величество разрешить, наконец, брак моего сына, виконта де Бражелона, с мадемуазель де Лавальер.

Король молчит, вертя маску солнца в руках.

— Король колеблется?— спрашивает де ла Фер.

— Я не колеблюсь. Я просто отказываю,— выкрикивает король, до боли закусив губы.

— Осмелюсь осведомиться о причине отказа?

— Короля не спрашивают!— гневно вскакивает король.

— Но у подданных могут быть предположения, если они сомневаются в искренности монарха,— настойчиво говорит де ла Фер.

— Вы забываетесь!— опять кричит король и вдруг тихо и просто говорит: — Я люблю мадемуазель де Лавальер.

— Но это не помешало бы вам, ваше величество, отдать ее замуж за виконта де Бражелона, с которым она помолвлена с детства. Король мог бы доказать, принеся в жертву свою любовь, что он исполнен великодушия, благодарности и к тому же отличный политик.

— Уходите!— кричит король.

— Не раньше, чем скажу следующее. Сын Людовика Тринадцатого, вы плохо начинаете свое царствование, ибо начинаете его, соблазнив чужую невесту, начинаете его вероломством. В моем сыне умерло уважение к вам, а во мне — повиновение вашей воле.

Де ла Фер снимает с себя шпагу, переламывает ее через колено, кладет два обломка на пол. Он кланяется королю, задыхающемуся от бешенства и стыда, и идет к двери. У дверей он сталкивается с д'Артаньяном и Кольбером.

— Атос!— кричит д'Артаньян, бросаясь к графу де ла Феру.— Я тебя не видел целую вечность!

— Вечность против нас,— говорит граф де ла Фер, отстраняя д'Артаньяна.

Д'Артаньян видит на полу два обломка шпаги.

— День обломков,— шепчет д'Артаньян.

Король берет себя в руки, спрашивает с ласковым участием:

— Где же вы пропадали, дорогой д'Артаньян, что изволили делать?

— Блевал, ваше величество...— угрюмо отвечает д'Артаньян, по-прежнему глядя на обломки шпаги.

— Та-ак,— с расстановкой говорит король.— Но, если я не ошибаюсь, вы находитесь на королевской службе, и я что-то не припомню, чтобы я давал вам служебное поручение... как вы изволили выразиться — блевать...

— У меня было два отпускных дня, и я блюю только в свободное от королевской службы время, ваше величество,— расшаркивается д'Артаньян.

— Снимем эту ароматную тему, тем более что час обеда близок... Кольбер передал вам мое поручение относительно бриллиантовых подвесок?

— Я имел смелость не поверить господину Кольберу, что вы можете дать такое поручение.

— Почему?

— Я не считаю, что кто-либо может вторгаться в отношения между матерью и сыном. Кроме того, у этих подвесок есть своя история...

— Какая история?— притворно оживляется король.

— Я не хозяин чужих тайн, ваше величество.

— Но пока еще я — хозяин своих мушкетеров. Выполняйте приказ! — топает ногой король.

— Я солдат, и я подчиняюсь. Но хочу заметить только одно: несчастно то государство, где все честные шпаги сломаны.

Д'Артаньян кланяется и выходит.

— Ваше величество, почему вы не отдали приказ арестовать его?!— восклицает Кольбер.

Король неожиданно улыбается:

— Зачем преждевременно арестовывать тех, кто еще не успел арестовать всех, которые должны быть арестованы?

— Поражаюсь вашей мудрости, ваше величество,— подавленно говорит Кольбер, неуютно передергивая плечами.

— Кстати, было бы гуманно помочь молодому виконту де Бражелону отличиться на поле брани. Передайте ему мой приказ немедленно отправиться в распоряжение маршала де Бофора,— добавляет король.

Кольбер, кланяясь, выходит. Король звонит в колокольчик.

— Уберите эти обломки,— говорит он слуге.

Во дворе королевского дворца

Держа в поводу двух оседланных лошадей, стоит Рауль, опустив голову. Гуляющие по двору мушкетеры и придворные показывают на него друг другу глазами, посмеиваются.

Из дворца выходит Атос. Рауль бросается к нему.

— Мужайся, мой мальчик,— говорит Атос, кладя ему руки на плечи.

— Где ваша шпага, отец?

— Я сломал ее. Жаль, что я не сделал этого много лет назад. Государство меняет только маски, но не лицо. А оно изъедено червями! Червями! Червями!— кричит Атос, привлекая внимание гуляющих.

Атос хватает за шиворот одного из придворных, с насмешливым любопытством приблизившегося к нему.

— Разрешите снять червячка с вашего напудренного лица, сударь!— с пугающей нежностью говорит Атос, как бы беря двумя пальцами нечто с его щек.

— Простите, но я ничего не вижу,— растерянно смотрит на его пустые пальцы придворный.

— А я вижу!— с такой же ядовитой нежностью говорит Атос, играя невидимым червяком перед носом придворного.— Червячок! Извивается! Выскальзывает!

Вокруг Атоса и Рауля собирается толпа.

— Вы что-нибудь видите?— спрашивает одна дама у другой.

— Ничего,— пожимает та плечами, прижимая к глазам лорнетку.

Атос сдирает парик с одного из придворных зевак, что-то снимает с его головы.

— А вот еще червячок! Розовенький! Сытый! А вот еще один! А вот еще! Вызываю на дуэль всех сразу червяков!

Атос, шатаясь, хватается за шпагу, но его пальцы нащупывают лишь пустоту.

— Он болен... Он сошел с ума... Доктора! — перешептываются в толпе.

— А вот и вы, Кольбер...— торжествующе бормочет Атос, хватая подошедшего Кольбера и щекоча его под мышками...— А ваши-то червячки золотые! Они у вас ползают под мышками и в глазах!

— Если бы так,— усмехается Кольбер, высвобождаясь из рук Атоса, и с подчеркнутой сухостью говорит:— Его королевское величество приказало виконту де Бражелону немедленно выехать в распоряжение маршала де Бофора, выразив надежду, что виконт добавит жемчужину своего мужества к королевской короне...

— Мой мальчик,— шепчет Атос, кладя руки на плечи Рауля.— Тебя посылают на войну, а на ней убивают. Не всегда в грудь, иногда в спину. В наши честные времена для того, чтобы выжить, надо иметь глаза на спине. Не помогай смерти.

— Только она поможет мне стать счастливым,— говорит Рауль.

— Человеку даже смерть не поможет быть счастливым,— качает головой Атос.— Человек несчастен уже тем, что он человек. Знаешь, какое самое большое мужество, Рауль? Уметь быть несчастным.

— Разве это можно уметь?— горько спрашивает Рауль.

— Можно,— едва разжимает губы Атос.— И последний мой совет — не старайся быть героем. В этом есть что-то преступное...

Атос неожиданно переходит с шепота на крик, обращаясь к еще не совсем разошедшейся толпе:

— Половина так называемых героев истории — убийцы!

Толпа пожимает плечами, перешептывается, посмеивается.

— Я тоже убийца...— тихо говорит Атос, поддерживая стремя садящемуся Раулю.— Сколько раз я обнажал шпагу по пустякам. Не вынимай шпагу сам. Пусть ее выдергивает только твоя совесть...

Рауль пускает коня вскачь.

Из королевского окна Атос, стоящий посреди двора, кажется крошечной беспомощной фигуркой.

— Эти бывшие герои стали живыми анахронизмами,— морщится король, задергивая занавеску.

Будуар королевы-матери

— Ваше величество, я прошу меня простить за то, что я стал настолько труслив, что не нашел в себе сил отказаться от позорного поручения короля, возложенного на меня,— опускается на одно колено д'Артаньян перед королевой-матерью.

— Поручение короля не может быть позорным,— холодно говорит королева-мать.

— Король просит передать ему двенадцать бриллиантовых подвесок.— Д'Артаньян старается не смотреть королеве-матери в глаза.

Королева-мать вздрагивает, но не теряет самообладания.

— Я буду лишь счастлива, если королю пришла мысль подарить это королеве Марии-Терезии,— говорит осторожно королева-мать.

Д'Артаньян молчит.

— Я надеюсь, что не мадемуазель де Лавальер? — напрягается королева-мать.

— Нет, ваше величество.

— Кому же?

— Его величество изъявили желание пришить эти подвески на свои маскарадные башмаки.

Королева-мать вцепляется в ручки кресла, стараясь сдержаться.

— Вы хотите сказать, что король хочет сделать эти подвески, за которые заплачено кровью, шутовскими бубенчиками?

Д' Артаньян молчит, не поднимая глаз.

— У вас есть дети? — спрашивает королева-мать.

— Нет, ваше величество.

— Вы счастливый человек, д'Артаньян. Дайте мне вон ту шкатулку.

Королева-мать вынимает подвески и протягивает их д'Артаньяну. Д'Артаньян, поклонившись, уходит.

Королева-мать, больше не сдерживая себя, выхватывает из шкатулки нож, которым был убит герцог Бекингемский, и вонзает его в стол, яростно шепча:

— Он сам подписал себе приговор, mi hijo maldito...[3]

Покои короля

Двенадцать бриллиантовых подвесок звякают о мраморный туалетный столик короля.

— Я выполнил приказ, ваше величество,— говорит д'Артаньян.— Я свободен?

Король, подчеркнуто лениво перебирая подвески, говорит:

— Кто на этом свете свободен? Может быть, вы думаете, что я? Мы просто на разных уровнях несвободны...— и, жестко меняя тон, добавляет: — Запомните, вы должны меня спрашивать не «Я свободен?», а «Какие будут следующие приказания, ваше величество?»

— Какие будут следующие приказания, ваше величество? — мрачно спрашивает д'Артаньян.

Король встает, мягко прохаживается вокруг д'Артаньяна и говорит у него за спиной:

— Следующее мое приказание — арестовать графа де ла Фера и доставить его в Бастилию.

Лицо д'Артаньяна искажается судорогой.

— Ваше величество, я прошу у вас отставки.

— Почему?

— Я, к сожалению, должен буду употребить тот же самый малоприятный, но точный для моего состояния глагол «блевать». Блюют, когда тошнит, ваше величество, Так вот, меня тошнит уже давно. Тошнит от лицемерия, от продажности, от разврата, от жестокости. Когда к власти пришли вы — молодой, казалось бы, не отягощенный грехами прошлого, я начал надеяться. Но потом меня снова начало подташнивать. Я блюю не от пьянства, ваше величество. Я выблевал всю эту так называемую великую историю — весь ее яд, все последние осколки надежд, все бриллиантовые подвески, все обломки сломанных шпаг моих друзей. У меня уже ничего нет внутри — все выблевано... Арестуйте меня, ибо я по приказам вашего отца и вашим арестовывал и убивал стольких, что лишен приятного заблуждения относить себя к чести нации...

У д'Артаньяна лицо человека, готового хоть на эшафот, обреченно и гордо. Король, продолжая играть подвесками, прохаживается вокруг него с таким видом, как будто д'Артаньян не сказал ничего оскорбительного. Король по-прежнему ласково, лишь с легкой усмешкой говорит:

— О, нет мой дорогой д'Артаньян! Я не доставлю вам удовлетворения вашего страдающего честолюбия арестом. Ореол мученика принесет вам слишком большую славу... Я накажу вас отставкой — и притом почетной. Но, д'Артаньян... Приказ об аресте графа де ла Фера я отдал вам раньше, чем вы попросили меня об отставке. А вы ведь присягали мне в верности. Следовательно, вы должны сначала исполнить мой приказ и только потом можете уйти в отставку.

— В таком случае мне недостаточно вашего устного приказа, ваше величество,— горько и твердо говорит д'Артаньян.

— Приказ подписан,— король протягивает д'Артаньяну бумагу, свернутую в трубку и перевязанную шелковым шнурком.

Д'Артаньян уходит.

Король подходит к окну.

[3] Мой проклятый сын... (*исп.*).

В окне напротив он видит мадемуазель де Лавальер и Монтале, вышивающих на пяльцах. Король посылает Луизе воздушный поцелуй. Монтале подталкивает Луизу локтем, но та только опускает глаза. Тогда Монтале сама посылает королю воздушный поцелуй.

У стен Бастилии. Ночь

Карета с закрытыми занавесками, запряженная четверкой лошадей, останавливается у ворот Бастилии.

Женская рука приоткрывает занавеску.

—Nel mezzo del cammin di nostre vita
Mi ritrovai in una selva scura...[4] —

произносит женский голос.

Часовые, отсалютовав мушкетами, пропускают карету.

— Единственные стихи, которые когда-то меня заставили выучить,— говорит старый часовой.— Черт бы меня подрал, если я понимаю их смысл. В течение десяти лет этим паролем пользуется только эта дама...

— Кто она? — спрашивает молодой часовой.

— Нам с тобой лучше не знать,— отвечает старый часовой.— Те, кто слишком много знают, долго не живут.

В коридоре Бастилии

Тюремщик ведет под сырыми сводами коридора женщину под густой вуалью, помахивая двумя фонарями.

— Отворите! — колотит кто-то невидимый изнутри в дверь. — Я сижу уже тридцать лет за эпиграмму на кардинала Ришелье. Но ведь он уже тогда был при смерти. Неужели он выжил?! Отпустите несчастного поэта! Я ослеп...

— Я сижу уже двадцать лет за то, что якобы хотел убить Людовика Тринадцатого на улице выстрелом из своего окна. Но мое окно выходит не на улице, а во двор... За что? За что! — раздается другой крик.

— А этот узник — самый тихий...— говорит тюремщик, открывая окованную дверь угловой камеры.— Побольше бы таких хороших людей в тюрьме, и нам было бы легче...

Женщина берет из его рук один из фонарей и входит в камеру.

В одиночной камере

Луч фонаря скользит по булыжному полу, отыскивает кровать. На ее краю сидит крыса. Крыса спрыгивает, шмыгая в темноту. На кровати лицом к стене спит узник.

— Сын мой...— шепчет женщина, откидывая вуаль. Это королева-мать. Узник вскакивает, бросается к ней и обнимает ее. Лицо его скрыто железной маской.

— Матушка! Почему вас так долго не было!

Королева-мать ключом, висящим у нее на шейной цепочке, открывает замок маски. Из-под нее появляется бледное, измученное, заросшее лицо. Это лицо Людовика Четырнадцатого.— Эта проклятая щетина уже начала меня ду-

[4] Посредине дороги моей жизни
я оказался в мрачных дебрях...(*Данте*).

шить,— говорит узник, проводя рукой по лицу.— Я уже думал, что так и умру в маске.

Королева-мать торопливо достает из сумки бритвенные принадлежности, нанося мыльную пену на щеки и водя по ним лезвием.

— Неужели ты мог подумать, что я дам тебе умереть, мой единственный сын.

— Единственный?— вздрагивает узник.— А как же мой брат король?

— Осторожней, не дергайся, а то я тебя порежу, как в прошлый раз. Да, у тебя такое же лицо, как у него. Только вот эта маленькая родинка на подбородке... Но сердце у тебя другое — теплое, доброе, а у него ледяное, жестокое. Подумать только, что я пожертвовала тобой ради него. Но можно ли было предугадать, кто из двух близнецов будет лучшим королем Франции, когда вы оба, мокренькие, пищащие несмышленыши, лежали на одинаковых белых подушечках с королевскими лилиями...

— Я уже говорил вам, матушка, что вы можете быть свободны от мук совести, ибо один из нас должен был стать наследником, а другой обречен на неизвестность, чтобы в будущем не было раздоров вокруг престола. Я считаю себя оправданной жертвой,— гордо говорит узник, проводя ладонью по свежевыбритым щекам.

— Нет, нет... это была роковая ошибка. Он унижает Марию-Терезию... Он оскорбляет дворянство... Он окружил себя подхалимами. Он швыряет деньги на маскарады и поднимает налоги. Он дошел до того, что потребовал мои бриллианты на свои маскарадные башмаки. Народ ропщет. Фронда набирает силу. Трон шатается.

— Но мой брат лишь в начале царствования. Я надеюсь, что он оправдает имя своего отца,— осторожно говорит узник.

— Он только его опозорит! — властно говорит королева-мать.— Нам нужен, наконец, могущественный, но добрый, великодушный король, который скажет: «Государство — это мы», а не «Государство — это я»...

— Матушка, но вы же знаете, как преданно я люблю своего брата, как благословляюще слежу за каждым его шагом из темницы...— все так же осторожно говорит узник.

— Злосчастные страдания, выпавшие на твою долю, сделали тебя великодушным, сын мой,— в слезах говорит королева-мать.— Именно поэтому королем должен быть ты!

— Матушка, я не могу предать своего брата,— вскакивает узник.

— Ты его не предашь — ты его спасешь от новых жестокостей, от нового разврата. При выборе одного из вас я когда-то ошиблась, и я единственная в мире, кто может принять такое страшное, но необходимое решение.

— А мой дорогой брат, что будет с ним?— взволнованно спрашивает узник.

— Самое гуманное — вернуть человеку доброту, даже ценой его страданий,— непреклонно отвечает королева-мать.— Если это грех, я беру его на душу и снимаю его с тебя.

Узник опускается перед ней на колени.

— Я повинуюсь вашей воле, матушка.

Королева-мать замыкает на его лице железную маску.

— О, господи,— говорит она.— Я совсем забыла, что принесла тебе твои любимые булонские охотничьи колбаски и бургундское. Они здесь, в этой корзинке...

Королева-мать целует узника в железную маску и выходит. Узник хватает бутылку вина, выбивает пробку ладонью, жадно пьет сквозь отверстие в железной маске.

Потом он тихонько свистит, и на стол вспрыгивает крыса. Узник гладит ее ладонью, давая ей охотничью колбаску:

— Поешь, Изабель, поешь... Нам надо набираться сил...

Комната гадалки

Худенькая старушка гадалка с лицом, измазанным сажей, со всклоченными седыми космами сидит перед светящимся сосудом, в котором булькает кипящая вода.

— Прольется кровь! Прольется кровь! — говорит гадалка, простирая руки к сосуду.— Я вижу скачущих коней, вижу пожары, вижу мертвые тела, и среди них — твое мертвое тело. Прольется кровь! Прольется кровь!

— Нашла чем удивить!— усмехается д'Артаньян, сидящий перед ней на полу с трубкой королевского приказа в руке.— Мое мертвое тело! Да оно уже сейчас мертвое — ткни шпагой, даже кровь не потечет! И это все, что ты мне можешь нагадать, старая дура? — д'Артаньян вынимает кошелек, достает оттуда монету и швыряет ее гадалке.— Можешь морочить других дураков, но не меня.

Монета падает гадалке на грудь. Гадалка, ловя монету, нечаянно приоткрывает платье, и д'Артаньян с изумлением видит белоснежно сверкающую молодую грудь. Собирающийся было уйти д'Артаньян застывает и бросается к гадалке.

— Постой, постой, бабушка, что это у тебя под платьем?

Гадалка вырывается, но д'Артаньян разрывает ее лохмотья, под которыми стройное девичье тело. Д'Артаньян хватает гадалку за ее седые космы — они сваливаются, а из-под них свободной волной падают светящиеся золотые волосы. Д'Артаньян протирает ладонью измазанные сажей щеки отбивающейся, царапающейся, визжащей гадалки и видит красивое испуганное лицо совсем молодой девушки. Д'Артаньян отпускает ее, не в силах прийти в себя от удивления. Девушка бросается, как затравленный зверек, в угол и, тяжело дыша, озирается, прикрываясь золотыми волосами. Д'Артаньян поднимает подсвечник, освещая ее, и хохочет.

— Вот тебе и бабушка! Как это ты говорила пропитым старческим голосом: «Прольется кровь! Прольется кровь!» — передразнивает ее д'Артаньян.— Да ты великая актриса! Находка для господина Мольера!

Д'Артаньян наступает на нее, весело улыбаясь:

— Прольется кровь! Прольется кровь! Теперь пеняй на себя — сама накаркала! Сейчас действительно прольется кровь, только другого цвета!

Д'Артаньян пытается обнять ее одной рукой, держа в другой подсвечник. Улучив мгновение, девушка выхватывает шпагу из ножен д'Артаньяна, становится в оборонительную позицию.

— Ого, да ты тоже мушкетер!— говорит д'Артаньян, фехтуя подсвечником. Шпага со свистом срезает кончик одной из свечей.

В воздухе танцует шпага и сверкающие свечи. Д'Артаньян внезапно широко разводит руки, открывая грудь.

— Мое сердце открыто для вашей шпаги, сударыня!— девушка наносит удар, но д'Артаньян подныривает в последний момент под шпагу и крепко сжимает запястье девушки, целуя его. Шпага звенит о пол, девушка отталкивает д'Артаньяна. Подсвечник падает, д'Артаньян громко смеется и идет на девушку, расставив руки. Девушка прячется за стеклянным сосудом — лишь над побулькивающей водой торчат ее золотые волосы и полные страха глаза. Девушка швыряет стеклянный колдовской сосуд в д'Артаньяна, но он ловко уворачивается. Д'Артаньян ловит девушку, падает вместе с ней на пол, ищет губами ее губы.

Д'Артаньян притягивает ее к себе за волосы.

— А эти волосы тоже парик или настоящие? А это — настоящее? А — это? А — это?

Д'Артаньян снова целует девушку, и на сей раз она отвечает его поцелуям. Ее руки теперь сами обвиваются вокруг его шеи.

— Ваше королевское величество!— восторженно кричит д'Артаньян, на мгно-

вение отрываясь от ее губ.— Меня соблазняют при исполнении служебных обязанностей! Да прольется кровь! Еще, бабушка, еще!— и снова впивается в ее губы.

От упавшего на пол подсвечника загорается свернутый в трубку королевский приказ об аресте Атоса, а затем и тряпье.

У церкви. Поздний вечер

Карета с закрытыми занавесками останавливается на улице у церкви. Дама под густой вуалью идет по паперти сквозь протянутые руки нищих на органные звуки вечерней службы, доносящиеся из распахнутых дверей.

В церкви

Холодное лицо епископа с остроконечной седой бородкой вскинуто к расписанным ангелами сводам над толпой молящихся. Его тонкие пальцы, усыпанные перстнями, дарят благословения, паря в воздухе.

— Его преосвященство заняты,— показывая на епископа глазами, извинительно шепчет слуга епископа Базен.

— Скажите ему всего три слова — двенадцать бриллиантовых подвесок...— тихо, но властно говорит женщина.— Я буду ждать в исповедальне.

Базен, на цыпочках приближаясь к епископу, шепчет ему на ухо. Лицо у епископа меняется. Он идет по проходу со стремительностью, несвойственной его сану. Тень от деревянной решетки исповедальни лежит на густой вуали. Епископ спрашивает, стараясь придать голосу ленивое безразличие:

— Разве кто-нибудь еще помнит о двенадцати бриллиантовых подвесках? Может быть, вы — призрак миледи?

— Я призрак Анны Австрийской, Арамис,— говорит королева-мать, откидывая вуаль.

— Ваше величество,— ошеломленно говорит епископ.— Уже множество лет меня никто не называл этим именем.

— Я хочу, чтобы вы исповедовались мне, Арамис,— говорит королева-мать.

— Вряд ли вам будет интересна исповедь серой жизни бывшего мушкетера, а ныне скромного служителя господа...— напряженно говорит Арамис, тревожно перебирая четки.

— Однако, дорогой Арамис, вы не отказываете себе в удовольствии иногда вплетать в серую, как вы сказали, ткань вашего существования нити заговоров при помощи вашей мушкетерской шпаги, искусно скрываемой под епископской рясой,— наносит выпад королева-мать.

— Мой сан обязывает меня по-христиански простить эти неблагородные фантазии их авторам, обладающим столь изысканным воображением,— вежливо парирует Арамис. Но его пальцы с четками замирают, натянув их до отказа.

— Арамис, что вы думаете о короле?

— Король — наместник господа, а я служитель господа и, значит, короля...— еще более напрягается Арамис.

— А если бы король нарушал господни заповеди на каждом шагу, что бы вы почувствовали?— допытывается королева.

— Горькую скорбь, однако не отменяющую моей верноподданнейшей любви, ваше величество...— со все более возрастающим тревожным любопытством вслушивается Арамис в слова королевы-матери.

— Однако мне удалось перехватить у нашего общего друга Кольбера ваше

письмо в Испанию,— королева достает из-за корсажа письмо, читает: «Фальшивое солнце иссушило последние надежды лучших умов Франции на ожидавшиеся перемены, и если мы не начнем действовать, голова за головой начнут падать, как перезревшие груши».

— Это лишь поэтический образ, и видимо, далеко не лучшего вкуса, ибо я не обладаю стихотворным талантом нашего дорогого короля,— говорит Арамис, разрывая четки, сыплющиеся на пол.

— Вы патологически неспособны к исповеди, как, впрочем, все священники. А теперь выслушайте мою исповедь. Что должна делать мать двоих сыновей, если один из них, находящийся возле нее, ежедневно попирает ее достоинство, а другой, даже в несчастье своего вынужденного отдаления полон сыновней преданности?

И вдруг Арамис улыбается. Это хищная улыбка счастливого охотника, наконец-то заполучившего свою добычу.

— Господь простит мать, если она поменяет этих сыновей местами, отдалив жестокого сына и приблизив страждущего...

Арамис приближает лицо к решетке и еле слышно шепчет:

—«Nel mezzo del cammin di nostre vita
Mi ritrovai in una selva scura...

— Это, кажется Данте...— говорит королева-мать, скрывая растерянность.

— Это, кажется, Бастилия,— коротко говорит Арамис.— Покойный кардинал Мазарини любил придумывать пароли из итальянской поэзии...

— Как, вы все знаете? — потрясенно отшатывается от решетки королева-мать.

— Я должет знать все...— высокомерно говорит Арамис, просовывая сквозь решетку перстень с особым знаком.

— Арамис, вы — генерал ордена иезуитов?

— Когда-то меня звали Арамис. Но это было в прошлом. Давайте говорить о будущем, ваше величество,— переходит на деловой заговорщицкий тон Арамис.

На улице возле горящего дома. Ночь

Охваченный пламенем, пылает дом. Из окон швыряют сундуки, подушки, стулья. Разбивается в щепы деревянная мадонна. По цепочке передают бадьи с водой, но это уже бессмысленно. Радостно визжат мальчишки.

— Красиво горит! — говорит один из зевак.— Аж клопы трещат!

— Чтоб так все сгорело,— говорит другой.— Вместе с главным клопом в короне!

В толпе зевак стоит д'Артаньян с прижавшейся к нему девушкой, кое-как прикрытой лохмотьями. Золотые волосы девушки светятся, как кусок пожара.

— Видишь, что наделало твое насилие надо мной, бабушка! — хохочет д'Артаньян.

— А когда я тебя снова изнасилую, дедушка? — хохочет девушка.

Из горящего дома выбегает женщина с грудным ребенком на руках. Она сует ребенка д'Артаньяну.

— Подержите, ради бога, сударь. Я забыла мою канарейку...

Женщина снова бросается в огонь.

Голопузый ребенок в одной рубашонке отчаянно орет, растерянный д'Артаньян неумело его гладит, качает, тюрлюлюкает. Ребенок писает ему на мундир.

— Да ты что, никогда ребенка в руках не держал? — смеется девушка.

Она замирает, видя в глазах д'Артаньяна слезы.

— Никогда,— говорит д'Артаньян.— Никогда. Я не держал. Ребенка.

На лесной дороге. Ночь

По лесу, над которым качаются ночные звезды, скачет галопом всадник. Отделившись от дерева, нависшего над дорогой, на всадника прыгает человек, сваливая его с коня. Из кустов выпрыгивают еще двое оборванцев. У одного в руках нож, у второго — дубина, у третьего — вилы.

— Братцы, это же поп! Ну и добыча! — гогочет один из оборванцев.

Арамис в рясе простого священника поднимается с земли и деланно гнусавит с умильным, испуганным лицом.

— Что вы хотите от бедного священника, братья мои во Христе?

— Всего-навсего пощекотать ножом твой зад, старикашка, авось из него вместе с песком высыпется несколько монет! — ухмыляется второй оборванец, поблескивая ножом.

— Будьте милосердны, заблудшие овцы. Грех смеяться над моей старостью,— гнусавит Арамис.— Подумайте о каре господней...

— Я тебе покажу кару господню,— водит ножом перед его носом оборванец.— Ого, да у тебя на мешковинной рясе настоящий золотой крест!

Он хватает Арамиса за крест.

Арамис с неожиданной ловкостью бьет его носком ботфорта по кисти руки, выбивая нож, и, выхватив из-под рясы шпагу, молодо смеется.

— Посвящаю тебя моему другу д'Артаньяну! — и прокалывает его шпагой.

Второй оборванец замахивается на Арамиса дубиной, но тот делает обманное движение, и оборванец промахивается.

— А тебя — Атосу! — улыбается Арамис, закалывая его.

Третий оборванец бросается на Арамиса с вилами. Арамис, легко танцуя по поляне, фехтует с вилами, вырывает их у него из рук и всаживает прямо в живот.

— А тебя — Портосу...— добавляет Арамис.

Арамис вкладывает шпагу в ножны, свистит. К нему из темноты подходит лошадь.

— Отпусти, господи, грехи мои, ибо, как ты видишь, все они вынужденные,— кротко говорит Арамис, сложив ладони над тремя мертвыми телами, и, как будто в нем скрыта невидимая пружина, молниеносно вскакивает в седло, снова пуская коня в галоп.

У моста над рекой. Ночь

Д'Артаньян и девушка лежат, обнявшись, у моста над рекой. Их лица освещены бликами луны.

— А ты знаешь, бабушка, мы, кажется, лежим с тобой в самой настоящей грязи, точнее говоря, просто в луже...— лениво и счастливо говорит д'Артаньян, пошлепывая рукой по грязи.

— К тем, кто любит, грязь не пристает! — поднимая пальчик, улыбается девушка.

— Мне очень хорошо с тобой, бабушка,— говорит д'Артаньян, перебирая ее золотые волосы.

— И мне с тобой. Мне даже кажется, что ты мой внук, дедушка.

— А зачем ты вырядилась под старуху?

— Чтобы мне больше верили. Ведь те, кто старше, не верят нам, молодым. Думают, что мы глупые. Моя мать, например, считала меня круглой дурой, думала, что не выживу без нее. А я вот выжила. Она была гадалкой, и я кое-чему научилась от нее.

— Научилась обманывать? — грозит ей пальцем д'Артаньян.

— Без этого нельзя. Людям самим хочется, чтобы их обманывали... Разве ты никого не обманывал?

— У, еще как! — с шутливой сокрушенностью мотает головой д'Артаньян.

— Но, знаешь, когда я обманываю, то мне иногда кажется, что я говорю правду. С тобой так не бывало, дедушка?

— Бывало, ой, бывало,— шутливо стонет д'Артаньян.— А кто твой отец?

— Я его никогда не видела. Какой-то мушкетер, как и ты. Только он не был капитаном. Мать тогда еще работала в бродячем цирке и ходила колесом — вот так...

Девушка встает и проходится колесом по грязи, так что задирается ее юбка, и ее ноги в чулках грязи, кажется, задевают кончиками пальцев за звезды.

— Постой, постой...— приподнимается с земли д'Артаньян. Лицо его меняется.— А сколько тебе лет?

— Семнадцать. Что, много?

— А где это было?

— Что — это?

— Где твоя мать встретила этого мушкетера? Не в Дижоне?

— Не знаю. А почему ты спрашиваешь?

— Один мушкетер рассказывал мне похожую историю,— отводит глаза д'Артаньян.

— На свете много похожих историй,— говорит девушка и хватает д'Артаньяна за рукав.— Эй, дедушка, что с тобой? У тебя глаза опять на мокром месте. Первый раз, когда ты взял в руки ребенка. Второй раз — сейчас. Оказывается, ты плакса. Не годится. Положи мне твою голову на колени — я ее покачаю. Ух, какая грязная.

Д'Артаньян отстраняет ее, вскакивает, лихорадочно вытаскивает кошелек, сует ей.

— Возьми, все возьми.

Девушка швыряет кошелек в грязь, и из него сыплются золотые монеты. Девушка с размаху бьет д'Артаньяна по щеке.

— Я тебе кто, проститутка? Ты, наверно, все привык покупать. Но не все продается!

Д'Артаньян молчит, опустив голову.

— Ага, я все поняла, что в твоей глупой, хотя и седой голове. Ты вообразил, что я твоя дочь! Испытываешь эти, как их называют, муки совести... Дурак! Какой же ты дурак, дедушка! Если ты когда-то переспал с какой-то акробаткой, то почему она должна быть моей матерью?! Я, кажется, припоминаю, что это был вовсе не Дижон, а этот, как его, Безансон! Точно Безансон! А, впрочем, тебе поделом! Вообще, любил кого-

нибудь, дедушка? Отвечай! Ну! — трясет девушка за плечи д'Артаньяна.

— Не знаю,— выдавливает он.

— Можно ничего не знать, а это знать надо! Это же самое главное в жизни, дедушка. Это как небо, как звезды! А ты менял женщин, как лошадей, скача по государственным делам. Я бы все твои государственные дела вместе с государством утопила! Своими руками! Вот в этой реке! Это ваше государство надевает вас, мужчин, как кукол, на пальцы и вертит туда-сюда... А чем все кончается? Ребенка в руках подержать не умеете! Так запутываетесь, что все молодые девчонки, с которыми вы спите, дочерьми вам кажутся... Ненавижу вас всех, кукол в штанах, бабников! Ненавижу!

Девушка падает на золотые монеты, рассыпанные в грязи, рыдает. Потом поднимает голову.

— Дедушка, прости. Я тебя люблю, дедушка. Что-то есть в тебе такое, чего я не видела ни в каких других дедушках на свете... Ну, хочешь, я возьму твои деньги, чтобы ты не обижался. Я куплю себе самое красивое платье, и мы пойдем с тобой на маскарад! Только ты не будешь надевать никакой маски, потому что я люблю твое старое, некрасивое морщинистое лицо! Дай я его поцелую, дедушка!

Д'Артаньян обнимает ее. Плечи его вздрагивают.

В небе сверкает молния, гремит гром.

В одиночной камере Бастилии

Отблески молний, возникающих за решеткой, выхватывают узника в железной маске, лихорадочно ходящего из угла в угол. У него в руках прирученная крыса, которую поглаживает.

— Потерпи, Изабель, потерпи,— шепчет узник.

Во дворе королевского дворца

Две фигуры в темных плащах, озаряемые молниями, приставляют к окну лестницу. Один из них лезет по лестнице, второй поддерживает ее. Жирный шлепок грязи срывается с сапога прямо на лицо того, кто внизу.

— Высший орден короля,— криво ухмыляется Сент-Эньян, брезгливо стирая грязь с лица.

Король, достигнув подоконника, шепчет внутрь:

— Луиза!

На подоконнике возникает женская рука. Король припадает к ней губами.

— Какой особый аромат ранних фиалок у ваших рук, Луиза,— шепчет король и поднимает глаза. Перед ним Монтале.

— Спасибо за оценку запаха моих рук, ваше величество,— слегка насмешливо говорит Монтале.— Но та, которой предназначен ваш комплимент, нездорова.

— Комплименты короля не отменяются, как и его приказы,— говорит король, не выпуская ее руку и поглаживая ее.— Я надеюсь, что у моих губ и вашей руки еще будет возможность познакомиться поближе... А сейчас... Вы видите, что я промок. Разве вы хотите, чтобы король простудился?

— О нет, ваше величество! Я хотела бы сберечь короля... для будущего...— отвечает Монтале и помогает королю влезть в окно.

Окно Марии-Терезии

Мария-Терезия, припав к притворенному окну, видит крошечную фигурку, перебирающуюся с лестницы в комнату Луизы де Лавальер.

Мария-Терезия шепчет со злыми слезами:

— Quel verduenza! Como yo quisiera ser culpable para perdonarte![5]

Она кусает пальцы, на одном из которых перстень со сдвоенными сердцами, подаренный ей королевой-матерью.

Сзади ее ласково обнимает женская рука. Мария-Терезия вздрагивает. На ее плечо подбородком ложится голова королевы-матери с холодными наблюдающими глазами.

— Да, грустно созерцать из собственной спальни, как из театральной ложи, спектакли, где герой-любовник твой собственный муж...

— Paciencia, mi hija, paciencia...[6] Король скоро переменится! Очень скоро! — мрачновато и торжествующе улыбается королева-мать.

В комнате Луизы де Лавальер

Промокший до нитки король влезает в спальню. Монтале убегает. Однако, распахнув дверь так стремительно, она закрывает ее более сдержанно, оставляя тоненькую щель.

Лежащая на кровати Луиза с измученным лицом, обсыпанным бисеринками пота, подтягивает одеяло к подбородку, прижимается к стене.

— Ваше величество...— шепчет она в страхе и растерянности.

Король по-хозяйски скидывает плащ и шляпу на угол собственного портрета.

— У вас в гостях сразу два короля... Какой из них вам больше нравится?

— Ваше величество, простите меня, но я больна...— шепчет Луиза.

— Я тоже болен, Луиза... Я болен самой прекрасной в мире болезнью и надеюсь, что неизлечимо,— говорит король, направляясь к ее постели, и вдруг замирает...— Луиза, вы слышите?

— Что? — не понимает она.

Король осторожно делает один шаг, глядя на свои сапоги, оставляющие мокрые следы.

— Они хлюпают! Они полны воды! Надеюсь, вы разрешите мне их снять, хотя бы из соболезнования к наследственной болезни нашей династии — к подагре.

Глаза Монтале в щели двери усмехаются.

Король садится в альков Луизы и деловито снимает сапоги. Потом в одних мокрых чулках, с сапогами в руках подходит к вазе с цветами и выливает туда воду из сапог.

[5] Какой стыд! Как я хочу быть виновата перед тобой, чтобы простить тебя (*исп.*).

[6] Терпение, мое дитя, терпение... (*исп.*).

— Как бы сказали придворные льстецы, цветы, политые водой из королевских сапог, неувядаемы! — смеется король, возвращаясь к алькову Луизы, и вдруг с неожиданной бурностью начинает осыпать поцелуями ее руки.

— Какой особый аромат ранних,— король запинается и модифицирует свой комплимент— ландышей у ваших рук... О, Луиза! Я так устал от всех льстецов, от всех лицемеров... Только вы можете спасти своей чистотой вашего короля от той грязи, которая его окружает!

— Но, ваше величество, как я смогу смотреть в глаза моему жениху — виконту де Бражелону...— закрывает лицо руками Луиза.

— А зачем смотреть ему в глаза? — холодно говорит король, прерывая свои поцелуи и отдирая руки Луизы от ее глаз.— Смотрите только в те глаза, в которые нужно смотреть! Вот так! А все мешающие глаза я сумею убрать из вашего поля зрения...

— Ваше величество, неужели вы хотите казнить его? — умоляюще хватает она короля.

— Вы плохо думаете обо мне...— морщится король.— Наоборот, не далее как сегодня я предоставил ему возможность отличиться на поле брани и отдал ему приказ выехать в распоряжение маршала Бофора. И о его отце,— король усмехается углами губ,— я тоже позаботился... Боже, как у меня замерзли ноги!

Король снимает чулки и растирает пальцы ног руками.

— Луиза, мне кажется, что вы можете это сделать гораздо лучше меня...— томно говорит король, развалившись в алькове, и протягивает ей ноги. Луиза в ужасе смотрит на торчащие прямо перед ее лицом шевелящиеся пальцы ног короля.

— Ну, моя дорогая, ну... Пожалейте вашего несчастного короля! Согрейте его! — шепчет король, блаженно прикрывая глаза.

Луиза с глазами, полными слез, как заколдованная, протягивает руки к ногам короля и начинает их массировать. Плечи ее вздрагивают от беззвучных рыданий.

Монтале подглядывает в щель двери.

Фамильное кладбище Атоса. Раннее утро

Кровавый краешек солнца, как будто выталкиваемый в небо отдаленным криком петуха, поднимается на горизонте. К этому крику примешиваются голоса просыпающихся птиц и влажные шлепки земли, выбрасываемые из могилы лопатами. На краю могилы стоит Атос со снятой шляпой в белом ореоле развевающихся волос. За его спиной толпятся безмолвные слуги. К Атосу из-за спины приближается человек в рясе священника, ведя в поводу коня с тяжело вздымающимися боками.

— Странные похороны...— говорит священник, приблизившись к Атосу.— Мне кажется, что здесь не хватает духовного лица, дорогой Атос...

Атос резко оборачивается, не узнавая.

— Я не совсем понял имя, которое вы изволили произнести...

— Ты не узнаешь меня, Атос? — с волнением спрашивает Арамис.— Неужели я так изменился за столько лет?

— Мои глаза изменились...— сухо отвечает Атос и принюхивается.— Хотя мне отдаленно напоминают нечто знакомое особые женские духи, весьма редко употребляемые мужчинами... Боже мой, Арамис!

Они обнимаются.

— Гримо, подойди сюда...— говорит Атос старому, седому, как он сам, слуге.— Ты узнаешь, кто это?

— Я привык узнавать людей только по вашим приказаниям,— склоняется Гримо.

— Я приказываю.

— Это господин Арамис,— бросается старый слуга на плечо гостю и плачет.

— Кто это? — показывает Арамис глазами на гроб.

Атос подводит его за локоть к гробу и откидывает носком сапога крышку. Гроб до краев наполнен пистолетами, мушкетами, шпагами, кинжалами. Арамис вздрагивает.

— Это похороны оружия...— шепчет он подавленно и гладит инкрустированный ствол пистолета.— Я узнаю тебя, старина... Ты лежал рядом с жареной курицей на белоснежной салфетке, когда с твоим хозяином — Атосом мы завтракали под неприятельским огнем. И тебя я помню, старая стальная подруга... Ты еще не затупилась, хотя проколола столько гвардейцев кардинала,— осторожно прикасается Арамис к шпаге.— Как ты можешь хоронить свои подвиги, Атос?

— Все, что совершается при помощи оружия,— не подвиги. Подвигов не было, Арамис. Было сумасшествие. Поэтому я и не пригласил священника.— Атос делает знак слугам. Они закрывают гроб крышкой, опускают его в могилу на ремнях.— Не забудьте остальную рухлядь на телеге...— мрачно говорит Атос.

Арамис потрясенно раскрывает глаза, видя, как перепуганные слуги тащат с телеги и бросают в могилу портреты королей.

— Ты продал Жанну д'Арк, которая тебе спасла трон! — говорит Атос одному из портретов и швыряет его в могильную яму.— А ты прикрыл своей мантией кровь Варфоломеевской ночи! — и швыряет его.

Атос вырывает лопату из трясущихся рук Гримо и швыряет землю на портреты королей.

Слуги повинуются.

— Не донесут? — кивает Арамис на слуг.

— Я сам — сплошной донос на себя,— усмехается Атос.

— Однако сырость Бастилии — не лучшее лекарство для нашей старости...— отводит Атоса за руку Арамис.— Король отдал д'Артаньяну приказ арестовать тебя.

— Д'Артаньяну? — вздрагивает Атос.

— А завтра может прийти очередь д'Артаньяна и моя... Надо искать выход,— говорит Арамис.

— Вот он...— указывает Атос на могилу.

— Нет... Можно заменить короля на другого, более гуманного. Подробности этого плана — чрезвычайная тайна...— шепчет Арамис.

— А зачем мне нужны эти подробности? — равнодушно говорит Атос.— Любая власть не от бога, а от дьявола. Власть нельзя улучшить, как нельзя улучшить дьявола.

— Но, может быть, дьявол не исправляется лишь потому, что люди его считают неисправимым преступником,— усмехается Арамис.— Власть — это необходимость. Люди — стадо, а стаду нужны пастухи...

— А еще сторожевые овчарки...— иронически продолжает его мысль Атос,— а еще бойни... мясники... повара... жаровни... костры инквизиций... войны...

— Но власть можно сделать цивилизованней, человечней...— убеждает Арамис.

— Арамис, я когда-то заблуждался, думая, что ты самый умный из нас...— горько говорит Атос.— А ты наивней даже Портоса. Все заговорщики — это

дети, играющие во взрослых. Я в эти игры больше не играю! Хватит театрального махания шпагами, дурацких скачек за чужими бриллиантовыми подвесками. Хватит!

Арамис с горечью обманутого ожидания в глазах обнимает его:

— Я очень сожалею, Атос...

Он садится на коня и пускает его в путь.

Атос смотрит ему вслед.

Атос знаком подзывает Гримо:

— Гримо, не слишком утрамбовывайте эту могилу...

В торговой лавке

Девушка появляется из-за занавески примерочной сияющая, в воздушном платье.

— Ого, ты помолодела лет на сто, бабушка! — шепчет д'Артаньян и, заговорщически подмигнув ей, небрежно говорит приказчику с нарочито пренебрежительным видом: — Сколько стоят эти вонючие старомодные лохмотья?

Приказчик оскорбленно сопит, но старается сохранить достоинство.

— Эти старомодные вонючие лохмотья стоят всего-навсего десяток старомодных луидоров, которые я с удовольствием приму от вас, даже если они окажутся вонючими...

— Знаете ли вы, какое слово из словаря мне услаждает слух более всех остальных, вместе взятых? — нежно взяв его за локоть, спрашивает д'Артаньян.

— Видимо, слово «вонючие»...— не без колкости говорит приказчик.

— Фи, мой друг! — морщится д'Артаньян.— Вы не предполагаете изысканности моего вкуса... Самое услаждающее мой слух слово это — скидка!

— К сожалению, мой хозяин — господин Планше, строго-настрого приказал выбросить из словаря нашей лавки это слово...— разводит руками приказчик.

— Кто, кто? — пораженно переспрашивает д'Артаньян.

— Господин Планше...— не без величавости от приобщения к блеску этого имени отвечает приказчик.

— Планше?!! — восторженно восклицает д'Артаньян.— В таком случае, мой друг, на десять вонючих луидоров цены этого платья я по праву требую двадцать ароматных луидоров скидки, ибо ваш хозяин в неоплатном долгу у меня! Единственное, что я ему должен,— это несколько палок по спине за то, что он позволил себе пропадать столько лет. Давайте-ка для моей бабушки впридачу еще и туфельки — надеюсь, они будут достаточно мягки для ее страдающих хроническим ревматизмом ног, а еще эту голубую ленту, которая несколько омолодит ее старческие, подслеповатые глаза...

— Простите...— ошарашенно пытается защитить свои товары приказчик.— Но мой хозяин категорически не рекомендовал мне кредит в связи с некоторой неточностью в оплате, исходящей даже от уважаемых особ...

— А я хозяин твоего хозяина! — грохочет громовой хохот д'Артаньяна.

Окончание следует

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», 10 ч.
Автор сценария Ю. Клепиков. Режиссер А. Михалков-Кончаловский. Оператор Г. Рерберг. Художник М. Ромадин. Звукооператор Р. Маргачева.
Роли исполняют. И. Саввина, Л. Соколова, А. Сурин, Г. Егорычев, И. Петров, М. Кислов, Н. Назаров, Б. Парфенов, С. Парфенов, Н. Серова, Е. Ассесорова, Л. Зайцева, В. Крылов, Ф. Родионычев, Коля Погодин и другие.

«Мужские портреты», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария В. Железников, В. Лонской. Режиссер В. Лонской. Оператор Ю. Невский. Художник Э. Немечек. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Шаргородский.
Роли исполняют: А. Михайлов, П. Белозеров, И. Феофанова, Д. Дроздовская, В. Езепов, А. Грачев, Ю. Кузьменков, А. Потапов, В. Панина, О. Севостьянов, А. Колкунова, В. Майорова и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Два берега», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Воронин. Оператор А. Кириллов. Художник Н. Терехов. Композитор П. Чекалов. Звукооператор Л. Колпакова.
Роли исполняют: Н. Потапова, И. Резникова, Е. Яковлева, А. Фатюшин, Н. Макушенко, И. Хабибулин, Сережа Якуба, Оксана Захарова и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Башня», 9 ч.
Автор сценария А. Александров. Режиссер В. Трегубович. Оператор В. Мюльгаут. Художники Г. Микенян, М. Гаврилов. Композитор И. Цветков. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: О. Остроумова, В. Лобанов, Г. Бурков, С. Сазонтьев, И. Агафонов, Р. Рязанова, И. Алексимова, А. Ясулович, С. Гайтан и другие.
«Мой боевой расчет», 10 ч.
Автор сценария С. Кармалита. Режиссер М. Никитин. Оператор В. Мартынов. Художник В. Иванов. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Горбоносова.
Роли исполняют: В. Смирнов, Н. Егорова, С. Копылова, В. Приёмыхов, Л. Борисов, Л. Полякова, Л. Морозкина, А. Семенов, Н. Бирюков, С. Бирюков, В. Матюхин, Ю. Вялков, М. Мезенцев и другие.

Свердловская киностудия

«Зеркало для героя» (по мотивам одноименной повести С. Рыбаса), 14 ч.
Автор сценария Н. Кожушаная. Режиссер В. Хотиненко. Оператор Е. Гребнев. Художник М. Розенштейн. Композитор Б. Петров. Звукооператор С. Сашнин.
Роли исполняют: С. Колтаков, И. Бортник, Б. Галкин. Ф. Степун, Н. Акимова, Е. Гальянова, Я. Степанов, В. Смирнов, Н. Стоцкий, С. Паршин, В. Аронян, А. Песков и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Цыганка Аза» (по мотивам одноименной пьесы М. Старицкого), 10 ч.
Авторы сценария Г. Кохан, Я. Стельмах. Режиссер Г. Кохан. Оператор А. Першин. Художник В. Мигулько. Композитор В. Гронский. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: Л. Жемчужная, Е. Пономаренко, И. Крикунов, А. Бондаренко, Б. Хапава, В. Шинкарюкас, Г. Гарбук, С. Эрденко, Г. Цветков, С. Золотарева, Д. Туманская, Б. Вишневский, Е. Жемчужная, Д. Бузылев, А. Саркисян и другие.

Одесская киностудия

«На своей земле», 10 ч.
Автор сценария В. Трунин. Режиссер И. Апасян. Оператор Л. Бурлака. Художник Л. Розсоха. Композиторы О. Янченко, С. Терентьев. Звукооператор А. Николаевский.
Роли исполняют: С. Канищев, Д. Рябых, В. Таржанов, Е. Муравьева, Е. Дурнева, Р. Чунаев, В. Сухачев, А. Фомкин, Н. Попова, А. Халитов, В. Варенцов, В. Легин, Т. Тимофеева и другие.
«Холодный март», 11 ч.
Автор сценария А. Горохов. Режиссер И. Минаев. Оператор В. Панков. Художник А. Наумов. Композитор А. Дергачев. Звукооператор И. Рябинин.
Роли исполняют: М. Киселев, А. Толубеев, Л. Давыдова, Н. Токарь, А. Любимов, И. Аитов, Н. Бандурин, Дима Смирнов, Володя Голованев, Сережа Буртяк, Н. Острикова, О. Петренко, Г. Сошников, Аня Белашова и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Эй, маэстро!». 9 ч.
Авторы сценария Э. Ахвледиани, Н. Манагадзе, Д. Джавахишвили. Режиссер Н. Манагадзе. Оператор Л. Пааташвили. Художник Г. Микеладзе. Композитор Н. Мамисашвили. Звукооператор З. Надарая.
Роли исполняют: Т. Амиридзе, Е. Квирквелия, Е. Мчедлидзе, Д. Читаладзе, М. Гонашвили, И. Сакварелидзе, А. Асатиани. Т. Чикваидзе, Г. Мосешвили и другие.

Киностудия «Молдова-филм»

«Гобсек» (по одноименной повести Оноре де Бальзака), 10 ч.

Авторы сценария Г. Капралов, А. Орлов. Режиссер А. Орлов. Оператор В. Белоногов. Художник С. Булгаков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Э. Гаспас.
Роли исполняют: В. Татосов, С. Бехтерев, Б. Плотников, А. Будницкая, И. Костолевский, З. Бритаева, Г. Тейх, Костя Богомолов, Е. Лазарев, Г. Рошка и другие.

Киностудия «Таджикфильм»

«Искупление», 10 ч.
Автор сценария М. Маджидов. Режиссер В. Мирзаянц. Оператор Р. Пирумов. Художник С. Романкулов. Композитор Г. Александров. Звукооператор А. Чарыев.
Роли исполняют: М. Исоев, Г. Убайдуллаева, А. Рахматуллаев, М. Арипов, М. Махмадов, Д. Игамбердыева, Р. Закирова, Н. Назаров, Х. Рахимов.

«В поисках выхода». Киноальманах
«В поисках выхода», 3 ч. («Мосфильм»).
Автор сценария В. Вардунас. Режиссер В. Кузнецов. Оператор Г. Беленький. Художник А. Клименко. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: А. Потапов, А. Яковлев, А. Калмыков, Н. Потапова, Н. Астахов, Ю. Платонов, В. Мычкин, Ю. Харченко, М. Якушкевич.
«Родимое пятно» (по мотивам рассказа К. Булычева), 3 ч. («Мосфильм», при участии киностудии имени А. Довженко).
Автор сценария К. Булычев. Режиссер Л. Горовец. Оператор В. Тарнавский. Художник Е. Питэнин. Композитор С. Бедусенко. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: В. Николенко, И. Нулина, М. Виноградова, Ю. Потемкин, Аня Андрианова.
«Незаменимый» (по пьесе В. Розова), 2 ч. (Учебная студия ВГИКа).
Автор сценария и режиссер Ю. Кузьменко. Оператор А. Мурса. Композитор А. Дергачев. Звукооператор А. Закржевский.
Роли исполняют: А. Ильин, Н. Гуцол-Ильина, В. Герасимов, А. Ильин и другие.

Зарубежные фильмы

«Серебряный браслет», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).
Автор сценария и режиссер Лам Сон. Оператор Дуонг Туан Ба. Композитор И. Ван.
Роли исполняют: Хуонг Ксуан, Нгок Дук, Тран Куанг, Ксуан Ла, Нгок Тхаш, Бак Сон, Труонг Тин, Дуонг Вам Там.
«Цилле и я», 12 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Дитер Вардецки, Вернер В. Валльрот. Режиссер Вернер В. Валльрот. Оператор Вольфганг Брауман. Художник Эрих Крюлльке. Композитор Петер Рабенальт.
Роли исполняют: Курт Нольце, Даниела Хоффман, Томас Цилер, Дорис Абессер, Эрик С. Кляйн, Марианне Вюншер, Ангела Бруннер, Уве Цербе и другие.

«Гость к ужину», 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Ион Букеру. Режиссер Михай Константинеску. Оператор Петре Петреску. Художники Доду Бэлэшою, Светлана Михэилеску. Композитор Темистокле Попа.
Роли исполняют: Георге Ксапо, Руксандра Буческу, Константин Кодреску, Адела Мэркулеску, Паул Лаврик, Джео Костиниу, Даниел Томеску, Василе Мурару, Кармен Еня, Рэзван Флоря.

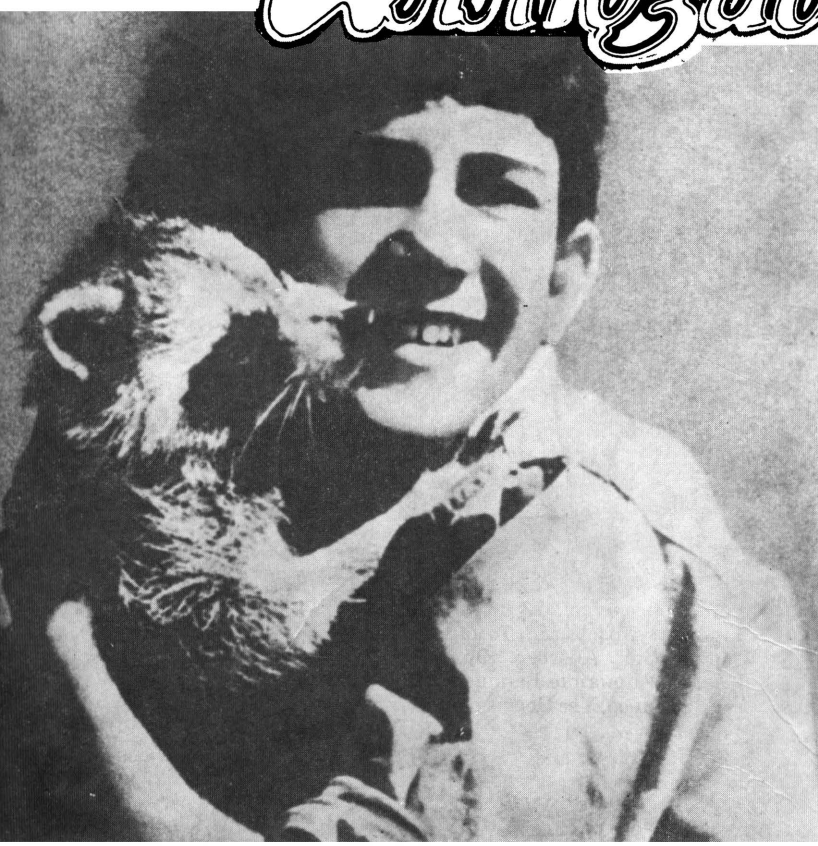
«Любовь из пассажа», 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Мирослав Вайц, Ярослав Соукуп. Режиссер Ярослав Соукуп. Оператор Рихард Валента. Художник Людвиг Широкий. Композитор Зденек Бартак.
Роли исполняют: Лукаш Вацулик, Татьяна Кулишкова, Владимир Длоуги, Марек Вашут, Милош Ваврa, Ондржей Ветхи, Иржи Томек, Витезслав Яндак, Светлана Налепкова и другие.

«Ангел-хранитель», 9 ч.
Производство «Морава-фильм» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Горан Паскалевич. Оператор Милан Спасич. Художник Миленко Еремич. Композитор Зоран Симьянович.
Роли исполняют: Любиша Самарджич, Якуп Амзич, Неда Арнерич, Шабан Байрамович и другие.
«Душа моя» («Джану»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Джаан Продакшнз» (Индия).
Автор сценария и режиссер Джайнендра Джайн. Оператор Сиба Мишра. Художник Ч. С. Бхати. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Джеки Шрофф, Кхушбу, Рати Агнихотри, Саид Джаффри, Сулбха Дешпанде, Анутам Кхер, Бина.

«Красная пустыня», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 5 ч.
Производство «Дузмила Чинематографика» (Италия) — «Франкориц» (Франция).
Авторы сценария Микеланджело Антониони, Тонино Гуэрра. Режиссер Микеланджело Антониони. Оператор Карло Ди Пальма. Художник Пьеро Полетто. Композитор Джованни Фуско.
Роли исполняют: Моника Витти, Ричард Харрис, Карло Кьонетти, Ксения Вальдери, Рита Ренуар, Лили Раймс.

«Жертвоприношение», 17 ч.
Производство Шведского киноинститута (Швеция) — «Арго Фильм» (Франция), при участии «Филм Фор Интернешнл» (Англия).
Автор сценария и режиссер Андрей Тарковский. Оператор Свен Нюквист. Художник Анна Асп. В фильме звучит альтовая ария из «Страстей по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха.
Роли исполняют: Эрланд Йосефсон, Сьюзен Флитвуд, Аллан Эдваль, Гудрун С. Йисладоттир, Свен Вольтер, Валери Мерес, Филиппа Франзен, Томми Чельквист.

Иллюзион



«Луизианская история»
Режиссер *Роберт Флаэрти*
США, 1948

«Пядь земли»
Режиссер *Фридьеш Бан*, Венгрия, 1948